Esperanza Bermejo Larrea
J. Fidel Corcuera Manso
Julián Muela Ezquerra
(Editores)

Comunicación y escrituras

Communication et écritures

En torno a la lingüística y la literatura francesas

Autour de la linguistique et de la littérature françaises



Prensas de la Universidad de Zaragoza

Comunicación y escrituras
Communication et écritures

En torno a la lingüística
y la literatura francesas
Autour de la linguistique
et de la littérature françaises

Esperanza Bermejo Larrea
J. Fidel Corcuera Manso
Julián Muela Ezquerra
(Editores)

Comunicación y escrituras
Communication et écritures

En torno a la lingüística y la literatura francesas
Autour de la linguistique et de la littérature françaises

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

COMUNICACIÓN y escrituras = Communication et écritures : en torno a la lingüística y la literatura francesas = autour de la linguistique et de la littérature françaises / Esperanza Bermejo Larrea, J. Fidel Corcuera Manso y Julián Muela Ezquerra (editores). — Zaragoza : Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012

593 p. ; 22 cm

ISBN 978-84-15538-74-5

1. Lengua francesa–Historia y crítica. 2. Literatura francesa–Historia y crítica

BERMEJO LARREA, Esperanza

CORCUERA MANSO, J. Fidel

MUELA EZQUERRA, Julián

811.133.1

821.133.1.09

1.ª edición, 2012

Ilustración de la cubierta: José Ortiz Domingo

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es http://puz.unizar.es

une Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Impreso en España
Imprime: INO Reproducciones, S. A.
D.L.: Z-1933-2012

Parce que selon le saige Salomon,
sapience n'entre poinct en âme malivole,
et science sans conscience n'est que ruine de l'âme.

Rabelais, *Pantagruel*, VIII

ÍNDICE ◆ TABLE DES MATIÈRES

IV. DOSSIER
La ecocrítica como herramienta didáctica ◆ *L'écocritique, outil didactique*

V. DOSSIER
Lecturas sobre J.M.G. Le Clézio ◆ *Lectures de J.M.G. Le Clézio*

A MODO DE PRÓLOGO

El libro que se presenta, *Comunicación y escrituras/Communication et écritures*, está conformado por un conjunto de trabajos, homogéneo en su temática general y heterogéneo en sus distintas aportaciones, que concretan su contenido en el estado actual y en algunas de las perspectivas abiertas en la investigación en el ámbito de la filología francesa, presentados y debatidos en el marco del *XX Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE)*[1]. Los objetivos del coloquio se centraron en los siguientes aspectos: el establecimiento del estado de la cuestión en la investigación científica en filología francesa; la discusión de nuevas perspectivas de análisis; la presentación de resultados de investigaciones acometidas en los últimos años; y finalmente el debate sobre aproximaciones y desarrollos metodológicos novedosos en relación con el estudio lingüístico, literario y didáctico.

Este Coloquio constituyó la culminación de un extenso y productivo ciclo de cuatro lustros, que se inició en 1992 con el *I Coloquio sobre los estudios franceses en España*, organizado en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. La APFUE iniciaba así, hace ya veinte años, una actividad que ha conseguido logros importantes, ha dado lugar a gran número de publicaciones y ha acabado por constituir un foro de encuentro, intercambio, discusión y difusión de todo lo que tiene que ver con los estudios franceses.

El contenido del Coloquio se estructuró en torno a cinco ejes que reúnen los distintos campos científicos de interés de los especialistas que se dedican a la investigación filológica relacionada con la lengua francesa: la lingüística francesa, la

---

[1] El XX Coloquio de la APFUE tuvo lugar en Zaragoza, los días 17-20 de mayo de 2011. El Comité científico estuvo formado por Jean-Claude ANSCOMBRE, Manuel BRUÑA CUEVAS, Mª Luisa DONAIRE FERNÁNDEZ, René GODENNE, Jean-Marie GOULEMOT, Solange HIBBS-LISSORGUES y Francisco LAFARGA MADUELL.
El Comité organizador estuvo formado, además de por los editores de esta publicación, por los siguientes profesores/investigadores del Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Zaragoza: Irene AGUILÀ SOLANA, Ana ALONSO GARCÍA, Teresa BAREA GARCÍA, Mónica DJIAN CHARBIT, Teresa ELÓSEGUI DE LA PEÑA, Mª Asunción GARCÍA LARRAÑAGA, Antonio GASPAR GALÁN, Mª Carmen JORGE CHAPARRO, Azucena MACHO VARGAS, José ORTIZ DOMINGO, Mª Jesús SALILLAS PARICIO, Francisco SEÑALADA GARCÍA, Ana SOLER PÉREZ, Mª Pilar TRESACO BELÍO y Javier VICENTE PÉREZ; con Vicente ALONSO GARCÍA en tareas de gestión. Vid. www.unizar.es/departamentos/filologia_francesa /XXColoquioAPFUE_000.htm.

literatura francesa, la cultura francesa, la didáctica de la lengua y la literatura francesa y la traducción.

No es fácil esbozar de manera rápida un panorama exhaustivo de la situación de los estudios de lingüística francesa en España a lo largo de las dos últimas décadas, tanto por la cantidad como por la diversidad de los trabajos realizados. Durante este periodo los investigadores españoles han consolidado grupos muy activos y han publicado un importante y creciente número de trabajos, con una presencia cada vez más visible en el ámbito internacional. Ya en 1993 tuvo lugar, en Zaragoza, el primero de una serie de Congresos Internacionales de Lingüística Francesa (CILF) [2] que se han ido sucediendo posteriormente con una periodicidad en general bienal. Este XX Coloquio, orientado por la conferencia inaugural en torno a la gramática y la lingüística como binomio diferenciado en sus dos términos [3], ha contribuido a enriquecer y actualizar los conocimientos y resultados de investigación en el ámbito de la semántica, la historia de la gramática, la lexicografía, con atención también a planteamientos y resultados desde la teoría de la enunciación y el análisis del discurso.

La investigación en el campo de la didáctica de las lenguas extranjeras ha ido adquiriendo una importancia creciente a lo largo de todo el siglo pasado. Sin embargo, ha sido en las tres últimas décadas cuando se ha producido la evolución más considerable. En primer lugar, por la introducción en su campo de estudio de las aportaciones de ciencias complementarias de la lingüística, como la psicología, la sociología e incluso la biología y la neurología. En segundo lugar, por el desplazamiento del centro de atención de la propia lengua hacia el sujeto que aprende esa lengua junto con su cultura. Finalmente porque, tras diez años de intenso trabajo (1991-2001), el Consejo de Europa presenta el *Marco Común Europeo de Referencia para la Lenguas* (MCERL), que pone de manifiesto la necesidad de establecer principios y conseguir resultados comunes en el campo del aprendizaje y la enseñanza de las lenguas, y su evaluación, en Europa. En el presente volumen, algunos de los trabajos se ocupan del francés como lengua extranjera.

La literatura escrita en lengua francesa atraviesa en los inicios del siglo XXI un periodo de renovación importante. También consolida una trayectoria histórica de autores y obras de valor universal, empeñados en desvelar los conflictos que afectan a todos los seres humanos, y así se ha confirmado con la

---

[2] Estos CILFs han sido organizados por la Universidad de Zaragoza (1993), la Universidad de Sevilla (1995), la Universidad de Salamanca (1997), la Universidad de Santiago de Compostela (1999), la Universitat de Lleida (2001), la Universidad de Granada (2003), la Universitat de València y la Universitat Politècnica de València (2006), La Universidad de Oviedo (2008), y la Universidad Autónoma de Madrid (2010).

[3] Vid. Anscombre, J.Cl., «Grammaire et linguistique: je t'aime moi non plus».

reciente concesión del Premio Nobel a J.M.G. Le Clézio, como "author of new departures, poetic adventure and sensual ecstasy, explorer of a humanity beyond and below the reigning civilization"[4]. Una parte relevante de la historia europea y mundial se entiende mejor si se conocen los hitos que han ido formando el bagaje de lo que hoy se suele denominar literatura francesa y del mundo francófono. Los especialistas de las universidades españolas, desde hace muchos años, han comprendido la vocación universalista de la literatura en lengua francesa, y el número de publicaciones, congresos, reuniones científicas, grupos de investigación y proyectos dedicados a su análisis es hoy día realmente estimulante. En este volumen se acogen aportaciones que presentan acercamientos desde metodologías muy diversas y han puesto el foco de atención, en particular, sobre las épocas y autores más modernos, para recordar que la producción escrita de la «francophonie-monde» supera ampliamente los límites de las fronteras geográficas o culturales, y robustece su más esencial valor comunicativo: comprender mejor la complejidad del mundo que nos rodea y del ser humano que lo habita.

Los estudios sobre la cultura francesa forman parte intrínseca de la tradición que surgió en la universidad española a finales de los años cincuenta del siglo pasado, con la evolución de las disciplinas filológicas. Ya estuvieran en relación con la historia de la lingüística y de la literatura, con sus demás manifestaciones artísticas o con el devenir de la propia sociedad francesa, las múltiples facetas del desarrollo cultural francés han sido objeto constante de interés por parte de los investigadores universitarios españoles. Una reiterada prueba, entre otras, son las comunicaciones presentadas regularmente a los diecinueve coloquios de la APFUE, donde las tradiciones culturales de la Edad Media han sido tan atendidas como los acontecimientos de la historia francesa más reciente. El *XX Coloquio* dio continuidad a esta línea de investigación, acogiendo trabajos que examinan el complejo mundo cultural de lo francés y lo francófono.

El deseo de poder conocer lo que otros han dicho o escrito en una lengua distinta de la propia, así como el anhelo de ser capaz de trasladar y comprender esos conocimientos, ha logrado que el mundo de la traducción se haya convertido en objeto de estudio cada vez más amplio y diversificado. Las investigaciones y trabajos dentro del campo de la traducción engloban ámbitos que se complementan entre sí, como son el teórico, el descriptivo y el aplicado. Desde todos estos campos se reflexiona y se explican y analizan los procesos llevados a cabo para contextualizar eficazmente el texto o la producción. El mismo acto de traducir lo que otro ha expresado, el de estudiar si ese traductor lo ha hecho con la perspectiva necesaria o el de analizar la repercusión que una traducción ha tenido en otras posteriores son posibilidades que enriquecen la comprensión del texto

[4] Así justifica la Academia Sueca la concesión del Nobel de literatura en 2008.

inicial. Afortunadamente, ya en la actualidad, es una realidad el creciente interés que existe por la traducción y de ello son muestra los numerosos trabajos que se están defendiendo y publicando en múltiples y muy variados foros. Por ello, en el Coloquio de la APFUE la traducción tuvo también su campo específico.

Como resultado de todo ello, esta publicación queda estructurada en cuatro apartados bien diferenciados. Por una parte la sección llamada *Panorámicas* reúne las aportaciones de tres grandes especialistas en el ámbito de la lingüística y la literatura francesa, J.Cl. Anscombre, R. Godenne y A. Yllera Fernández. Siguen dos grandes apartados dedicados a la lingüística francesa y a la literatura y cultura francesas, con un relevante número de aportaciones. El último apartado, que denominamos *Dossiers*, presenta dos paneles de trabajos: la ecocrítica como herramienta didáctica, y lecturas sobre J.M.G. Le Clézio.

El *XX Coloquio* de la APFUE quiso constituir también un merecido homenaje a la producción científica y al magisterio de Alicia Yllera Fernández, primera presidenta de la Asociación y también presidenta de honor del coloquio, invistiéndola con los atributos de Doctora *Honoris Causa* por la Universidad de Zaragoza. Con ello se honró esta universidad, y muy particularmente su Departamento de Filología Francesa, que tanto le debe, así como el conjunto de la profesión de los estudios franceses, que vieron cómo por vez primera un profesor-investigador de filología francesa alcanza tal distinción en España. Sirva igualmente este volumen como un reiterado homenaje a su persona, en la que concurren valores tan importantes como la autoridad en la dirección y en la orientación, una extensa sabiduría, una gran capacidad de trabajo y una enorme generosidad alejada de todo lazo de servidumbre. "*Science sans conscience n'est que ruine de l'âme*", escribía François Rabelais (*Pantagruel*, cap. VIII). *Science* y *conscience* han sido y son dos constantes en el quehacer de Alicia Yllera Fernández.

E. Bermejo Larrea
J.F. Corcuera Manso
J. Muela Ezquerra

I

PANORÁMICAS

PANORAMIQUES

Grammaire et linguistique: je t'aime moi non plus

Jean-Claude ANSCOMBRE
Directeur de recherche émérite
CNRS-LDI (Paris XIII)

0. Introduction

Le but de cet exposé n'est pas – contrairement à ce que pourrait laisser supposer le titre quelque peu provocateur – la comparaison des apports respectifs de la linguistique et de la grammaire à l'étude des langues et/ou du langage De très bons auteurs s'y sont consacrés, ainsi Brigitte Lépinette ou Jean-Marie Fournier, parmi beaucoup d'autres. Je n'insisterai pas. Ce qui m'intéressera en revanche ici concerne les influences que chacun des deux champs a pu exercer sur l'autre, et qui sont d'autant plus profondes qu'elles sont la plupart du temps subreptices. Et quand elles ne le sont pas, elles portent à l'inverse la marque de l'évidence qui s'impose, fausse évidence qui n'est, nous le verrons plus avant, que la familiarité née d'une longue habitude. D'où un certain nombre d'idées fausses ou à tout le moins erronées propagées par l'une ou par l'autre, y compris chez l'une et chez l'autre.

Notons pour en terminer avec ce préambule que cet attachement qui semble indéfectible entre les deux champs d'étude n'est peut-être pas tout à fait le fruit du hasard. Pour les érudits du Moyen-Age en effet, la logique, la philosophie, la langue, font partie d'un seul champ d'étude: en témoignent les travaux de chercheurs illustres comme Guillaume d'Ockham, Pierre d'Espagne, Abélard, etc. Et que dire d'Aristote, épistémologue certes, mais aussi philosophe, linguiste, logicien (la *Syllogistique* d'Aristote), et même premier analyste du discours et/ou de la sémantique avec les *Topiques*. Ou encore Platon – à qui l'on doit la première définition de la phrase minimale, et une définition qui continue à figurer dans nos grammaires, ainsi la *Grammaire méthodique du français* de Riegel-Pellat-Rioul (1996: 127 sq.).

1. Grammaire et linguistique: quelques définitions

Un premier point sera de nous demander pour l'instant non pas ce que font la grammaire et la linguistique, mais plutôt quel est leur propos explicite. Nous examinerons plus avant ce qu'elles sont ou font réellement, i.e. leur propos cette fois implicite.

Ce que l'on appelle communément *grammaire* renvoie en fait à une tradition fort ancienne, et vraisemblablement antérieure à l'apparition des premiers

alphabets qui en ont été une des premières manifestations. Les alphabets ne sont en effet pas une simple transcription phonétique, et leur invention ne peut donc que faire suite à un certain type d'analyse du phénomène langagier. Prenons un exemple contemporain, celui de l'écriture coréenne, le *hang'ŭl*. Créée au XVe s. après J.C. pour lutter contre la mainmise du chinois sur ordre du roi Sejong - selon la légende, elle représente une véritable merveille d'analyse phonologique, et a fourni un alphabet à la limite de la perfection en termes de clarté, de logique et d'économie. Ce qui n'aurait pas été possible sans le recul que constitue une tradition grammaticale et/ou linguistique déjà solidement établie. Nous en arrivons donc au point crucial qui nous intéresse ici: la grammaire, en première approximation est un certain type de discours à propos d'une langue, langue représentée par des manifestations jugées caractéristiques[1]. En tant que ,discours sur les propriétés d'un objet, la grammaire n'est pas d'une nature distincte de la linguistique, qui se présente elle aussi comme un discours sur les propriétés d'un objet. La ressemblance est d'autant plus frappante que grammaire et linguistique nous parlent toutes deux d'une langue, mais d'une langue ramenée à certaines caractéristiques, d'une langue en quelque sorte idéale. Ainsi le grammairien Grevisse (1980: 1113), considère comme incorrecte la forme:

(1) *Adressez-vous à d'autres qu'**à** moi* .

De la même façon, semble-t-il, que le linguiste Gross (1975: 189) refuse:

(2) *Ombrage a été pris de cela.*

De ce point de vue, tant la grammaire que la linguistique introduisent une norme: certains discours sont jugés plus conformes que d'autres à une langue idéale qu'ils créent en même temps qu'ils s'y réfèrent.

Si donc, y compris historiquement, toute grammaire et toute approche linguistique ont en commun d'être un discours sur les propriétés (admises comme telles) d'un objet qui est une langue, où se trouve alors la différence?

Pour la circonscrire, nous partirons de l'observation que toute discipline se caractérise par un certain nombre de paramètres qui la définissent en tant que telle, et qui sont les suivants: **objet de la discipline**, **but(s) de cette discipline**, **définition du champ d'études** – ce qui comprend en particulier la constitution de l'ensemble des observables, la représentation de ces observables spécifique de l'optique choisie, et enfin **méthodologie** – i.e. le système d'axiomes (les hypothèses de base) et de règles imaginés par le chercheur pour rendre compte des observables

---

[1] Je laisse volontairement de côté ici les grammaires contrastives, qui ne sont pas des grammaires au sens ci-dessus, mais des comparaisons de grammaires, et donc des méta-grammaires.

constituant le champ d'études. Ces paramètres ne sont bien sûr pas indépendants, nous le verrons. Mais il est pédagogiquement commode de les distinguer, ce que nous ferons ici.

Si nous prenons comme exemple de discipline la mécanique céleste, on peut dire que son objet est l'étude des propriétés des corps célestes – en particulier les planètes (mais pas seulement), et son but est purement intellectuel: comprendre *comment ça marche*, i.e. inventer une théorie (ce qu'on appelle un *modèle*) permettant non seulement une interprétation des phénomènes observés, mais également pourvu d'un pouvoir prédictif. Tel jour à telle heure tel corps céleste se trouvera exactement à tel endroit. Les observables sont non pas des photographies ou des dessins représentant les différentes positions des corps célestes étudiés mais des séries de mesures censées caractériser ces mêmes corps. Notons que toutes les mesures faites ne sont pas nécessairement retenues: certaines peuvent être éliminées parce que vraisemblablement entachées d'erreurs. Il y a donc une partie de *jugement dans la constitution des observables*. Un exemple célèbre est celui du périhélie de Mercure (point où Mercure est le plus proche du soleil): la mesure de l'angle sous lequel était vue cette planète à cet endroit depuis la Terre présentait toujours une erreur allant dans le même sens par rapport au calcul newtonien classique[2]. Erreur qu'on avait toujours attribuée à des perturbations de nature diverse, jusqu'au moment où le calcul relativiste a fourni le chiffre exact, ce qui fut – sauf erreur de ma part – la confirmation éclatante des théories relativistes. Bien entendu, le fait qu'une théorie réponde à un intérêt purement intellectuel ne l'empêche pas d'avoir des retombées au niveau de la vie de tous les jours. Ainsi le téflon, qui tapisse le fond de nos poêles à frire est une retombée pratique de l'étude des revêtements pour panneaux solaires de satellites. Notons au passage que la mécanique céleste ne travaille pas directement sur les corps célestes, mais des représentations de ces corps célestes par des points matériels (centre de gravité affecté de la masse du corps céleste). La méthodologie enfin est bien connue: il s'agit des axiomes et des règles régissant la mécanique des corps célestes, qu'elle soit classiquement newtonienne ou plus récemment relativiste et quantique. Nous allons maintenant examiner ces deux champs particuliers que sont la grammaire et la linguistique.

2. La grammaire: caractéristiques

Quel est l'objet de cette discipline nommée *grammaire*? Bien sûr, il s'agit de la *langue*, mais la question qui se pose immédiatement est *La langue, oui, mais quelle langue, et quelle(s) partie(s) de la langue?* Nous laisserons de côté pour l'instant le problème de la partie de la langue qu'étudie la grammaire, et que nous traiterons

---

[2] Un tel phénomène est généralement l'indice d'une anomalie, puisque les erreurs de mesure sont normalement réparties *autour* d'une valeur centrale.

quand nous parlerons du champ d'études. Il ne semble pas exagéré d'affirmer que l'objet d'une grammaire semble être la langue *écrite*, ou du moins une certaine image de la langue écrite. Grevisse est on ne peut plus clair à ce sujet:

> (3) «…A cet égard, les listes d'exemples que multiplie M.Grevisse…sont constamment mises à jour, tant se révèle exigeant le scrupule d'épouser la ligne fluctuante d'une évolution de la langue écrite qui, comme toutes les évolutions, connaît des poussées brusques et des ralentissements…» (op. cit.: XII).

La langue orale est exclue, la préface de Fernand Desonay est à cet égard sans appel:

> (4) «…la langue écrite, qu'influence **d'ailleurs** la langue parlée…» (d°).

Sont donc logiquement éliminées toutes références au parler quotidien, mais aussi aux régionalismes (taxés de *belgicismes* ou de *méridionalismes*), et *a fortiori* aux patois, dialectes, etc. On nous objectera qu'il y a des grammaires de langues à tradition purement orale: certes, mais même là, la référence à la langue écrite, modèle que l'occident à imposé un peu partout, est présente. Ainsi, dans son introduction à la *Grammaire basque*, Pierre Lafitte déclare-t-il:

> (5) «…Il existe chez nous [le Labourd] un mouvement naturel vers un basque meilleur que le basque dialectal: il se révèle surtout dans la langue écrite et la prédication…» (op. cit.: 6).

Concluons: l'objet d'étude des grammaires est une langue idéale, considérée comme meilleure que d'autres manifestations langagières et qui, en Occident, coïncide avec une certaine langue écrite. Pourquoi une telle idée de la langue? La raison en est, au moins partiellement, dans le but que proposent les grammaires, en tout cas la majorité d'entre elles. Si l'objet d'étude des grammairiens est la langue, il ne s'agit pas là d'une fin en soi. La langue étudiée ne l'est pas pour elle-même, mais pour servir un objectif extérieur, presque toujours de nature politique. La grammaire est conçue comme un outil d'enseignement, enseignement qui à son tour vise autre chose. Il s'agit par exemple d'obtenir une homogénéité linguistique sur un territoire donné, sachant que l'homogénéisation linguistique, outre l'intérêt administratif, est le plus sûr moyen de créer une mémoire collective propre à asseoir une autorité centrale. Autorité centrale qui peut être (et a souvent été par le passé) de nature religieuse: la première grammaire du japonais est due aux jésuites portugais (début XVIe s.), et les premiers textes basques diffusés (XVIe s.) sont un texte parareligieux ('En faveur des femmes') et le notre-père[3]. Mais elle peut être purement politique, ainsi l'œuvre de scolarisation entreprise par

[3] *Emazteen fabore* 'En faveur des femmes', abbé Detxepare, in *Linguae Vasconum primitiae*: 1545. *Aita gurea* 'notre père', date de la même époque.

Charlemagne, ou celle voulue en France au XIXe siècle par Napoléon III. On n'est donc pas surpris de constater que la constitution de l'ensemble des observables se fait dans les grammaires sur le mode *normatif*. Et cette norme ne provient pas de la langue elle-même, mais répond à l'idée - jamais ou rarement explicitée - qu'il y a un bon parler et un mauvais parler. Le mauvais parler est celui du peuple – généralement considéré comme peu intelligent, nous le verrons – le bon parler étant celui d'une élite reconnue comme telle – *grosso modo* les écrivains officiels. Tradition que l'on trouve reflétée non seulement dans le *Dictionnaire de l'Académie française* depuis sa création[4], mais également entre autres dans la base de données Frantext, ou encore dans le TLF. La *Real Academia Española* procède de la même façon dans son *Esbozo*, où on lit:

> (6) «…A este respecto se observará… a lo largo de todo el presente Esbozo, que las autoridades literarias no se terminan, como ocurría en las ediciones anteriores de la Gramática, en el siglo XIX, sino que incluyen a gran cantidad de escritores del nuestro, muchos de ellos vivos, y no sólo españoles…» (op. cit.: 6).

Et tradition ancienne, puisque Vaugelas déclare, dans ses *Remarques* (9-10), que bien parler la langue de son pays ne signifie pas pour ceux qui y sont nés: «…parler le langage de leurs nourrices et de leurs domestiques…", mais qu'il y a un *bon usage*, et que «…c'est la façon de parler de la plus saine partie de la cour conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps…»[5].

Dans la plupart des grammaires, le champ d'études est divisé en trois parties, généralement d'inégale importance: a) La *phonétique* (généralement non distinguée de la phonologie[6]); b) La *lexicologie* qui, comprend la *morphologie* (science des formes des mots) et la *sémantique* (science des significations des mots); c) La *syntaxe* enfin, s'occupe des règles qui régissent l'arrangement des mots et la construction des propositions. Ce découpage se retrouve systématiquement dans la plupart des grammaires occidentales. Pour ce qui est de la méthodologie, on remarque que les règles de la grammaire traditionnelle, à de très rares exceptions près, se fondent uniquement sur ce qu'il est convenu d'appeler la *structure de surface*. Les explications utilisent le matériau explicite, présent, et ne postulent pas – ou rarement - l'existence d'entités non "visibles". Cette façon de faire entraîne certaines conséquences, et appelle un certain nombre de commentaires. Première

---

[4] C'est-à-dire depuis 1692.

[5] D'où le proverbe *Il n'est bon bec que de Paris*, qui ne signifie pas, contrairement à une opinion reçue, qu'on ne mange bien qu'à Paris, mais bel et bien que le meilleur français est celui de Paris.

[6] C'est ainsi que Grevisse fournit la définition du phonème dans le paragraphe sur la phonétique. L'*Esbozo* distingue en revanche les deux disciplines.

constatation: la sémantique est le parent pauvre des grammaires traditionnelles. Il n'y a de sens que lexical, i.e. il n'y a de sens qu'au niveau des mots, et il s'agit d'un *sens littéral*. Pour ce qui est des propositions et des phrases, et puisque le cœur de la grammaire est la syntaxe, on en déduit qu'il suffit de connaître le sens des mots et la structure syntaxique pour comprendre une phrase ou une proposition. On se heurte alors aux cas fréquents où la combinaison n'est pas une simple addition de sens, et où certains mots réagissent sémantiquement sur d'autres. Un exemple banal est celui de *ser/estar* en espagnol, dont la possibilité est liée à l'adjectif introduit[7]. Mais il y a plus. Cette hypothèse prend souvent une forme extrême, connue sous le nom de *parallélisme logico-grammatical*: il y aurait un isomorphisme parfait entre structure syntaxique et structure sémantique. C'est ce qui sert apparemment de base à la distinction entre *concession* et *coordination adversative*. Grevisse place *bien que*, *quoique*, *encore que, malgré que*, *quand même*, dans les premières; et *mais*, *cependant, toutefois, néanmoins pourtant*, dans les secondes. On note que c'est la présence/absence de *que* qui fait la différence, ce qu'on vérifie sur l'index de Grevisse: *malgré*, n'y est pas cité, alors que *malgré que* – pourtant rejeté par les puristes – y figure bel et bien. Même chose pour *pourtant/pour autant que*. Et l'embarras visible de Sandfeld (1977, 360), qui après avoir remarqué que *si* introducteur d'une proposition hypothétique, peut avoir une valeur concessive, déclare (p. 360):

> (7) «…Si la proposition concessive a la forme d'une conditionnelle, elle d'ordinaire introduite par *même si*…moins souvent, la proposition est introduite autrement que par *même si*…».

Ce parallélisme entre forme et sens force par ailleurs des hypothèses d'homonymie: ainsi Togeby (1984: 17), mais aussi Wartburg & Zumthor (1947: 69), distinguent le *mais* adversatif – qui relie deux propositions, et un *mais* que:

> (8) «…la langue familière emploie souvent …*mais*, au début d'une phrase ou d'un discours, sans aucune idée d'opposition, à seule fin d'attirer l'attention de l'auditeur…»

C'est bien l'idée que une fonction ≡ une structure de surface. Lorsque donc une fonction sera réalisée hors sa structure spécifique, il s'agira d'un parler populaire, fautif et vulgaire. On en déduit aussitôt que l'hypotaxe est culte et que la parataxe fait désordre:

> (9) «… la langue parlée…suit…la syntaxe affective qui désarticule l'expression de la pensée, et ne s'embarrasse guère de l'appareil complexe de la phrase périodique savamment cimentée de conjonctions...»

---

[7] Cf. sur ce sujet par exemple Porroche 1989.

Et ce d'autant moins qu'elle a à sa disposition: "...le geste y les inflexions de la voix..." (d°: 168). L'*Esbozo* semble du même avis:

> (10) «....los niños y el habla vulgar y rústica usan muy pocas conjunciones en comparación con la riqueza del habla culta y literaria...» (op.cit., 502-503).

Autre absente des grammaires: la *pragmatique*. Il y deux raisons à ce manque. La première est la conception générale de la langue: les grammaires la voient comme servant à exprimer "…ses idées, ses sentiments, ses volontés et sensations…" (Grevisse: 25). En particulier au niveau des énoncés:

> (11) «…Tener sentido completo en sí mismas [las oraciones] quiere decir que contienen una enunciación (afirmativa o negativa), una pregunta, un deseo o un mandato…" (*Esbozo*, 349).

Point de vue apparemment ouvert mais qui s'est en fait traduit par un privilège exorbitant attribué aux propositions affirmatives. La seconde raison est que le modèle de la phrase est Nom + Verbe, repris de Platon *via* Aristote:

> (12) «...la oración [es una] forma sintáctica que expresa la relación entre sujeto y predicado... » (*Esbozo*,73).
>
> (13) «...Considérée dans ses éléments essentiels, la proposition comprend deux termes: un *sujet* et un *verbe*…» (Grevisse, 172).

Le nom renvoie à un être auquel le verbe attribue des propriétés ou met au centre d'une action. Toute phrase sans verbe sera donc anormale, ainsi les interjections et plus généralement les exclamatives:

> (14) «...L'interjection est une sorte de cri qu'on jette dans le discours...les interjections sont généralement brèves...la langue populaire est féconde en interjections plus ou moins pittoresques et plus ou moins triviales…» (Grevisse, 1270).

Ces phénomènes seront donc exclus des grammaires parce que non conformes au 'standard' grammatical. Notons au passage que ce même argument est à l'origine du rejet par les grammaires des phrases dites nominales [8], en particulier les proverbes, qui sont souvent des phrases nominales à structure paratactique, ainsi *Tel père, tel fils*, ou encore *Mal de muchos, consuelo de tontos*, etc.

Voici donc, brièvement résumés, les traits essentiels qui caractérisent le modèle langagier de nos grammaires traditionnelles.

Qu'en est-il de la linguistique?

---

[8] Notons que cet argument confond l'absence de *verbe* (syntaxe) et l'absence de *prédicat* (sémantique). C'est encore une fois le parallélisme logico-grammatical.

3. La linguistique: caractéristiques

La linguistique s'est toujours vue et a toujours voulu se voir comme fondamentalement distincte de la grammaire dans sa démarche et dans sa vision de la langue.

La toute première différence apparaît avec l'objet déclaré de la linguistique. La linguistique, tout comme la grammaire, se présente comme un discours sur les propriétés d'un objet, nous l'avons dit, cet objet étant la langue ou une langue. A ce niveau: alors que les grammaires se consacrent très généralement à l'étude d'une langue particulière, la linguistique se penche éventuellement sur ce phénomène particulier qu'est l'existence du langage. Par ailleurs, l'étude des propriétés de l'objet est pour la linguistique, une fin en soi. Il s'agit d'étendre le champ de connaissances de l'homme au(x) phénomène(s) linguistique(s). De ce point de vue, la linguistique se définit comme une science ou s'inspirant du modèle scientifique. Ce qu'elle a toujours voulu et prétendu être depuis Saussure, même si un tel but ne semble pas toujours atteint,: étudier la langue en elle-même et pour elle-même.

Une autre différence concerne la constitution du corps des observables. Nous avons déjà mentionné que dans la constitution du corps des observables intervenait un certain jugement. Certaines observations sont considérées comme non pertinentes, et n'accèdent pas au statut d'observable. Dans le cas des grammaires mentionnées plus tôt, ce jugement était de nature externe à la langue étudiée. Il s'agissait d'une norme extérieure à cette langue, et donc arbitraire, en l'occurrence la notion confuse, discutable et éphémère de *bon usage*. Dans le cas de la linguistique contemporaine – et en tout cas depuis Chomsky, les observables sont construits [9] d'une autre façon, contrairement à ce que pensent certains utilisateurs de la notion de corpus. L'idée de départ, qui a été reprise par la plupart des linguistes – du moins pour ce qui est de la linguistique de la phrase - est que les sujets parlants sont non seulement capables de produire des énoncés (c'est l'idée de *performance*), mais également de fournir à propos d'autres énoncés des jugements d'*acceptabilité*, concernant l'appartenance plus ou moins grande de l'énoncé considéré à la langue envisagée (c'est cette fois l'idée de *compétence*). De ce point de vue, les observables de la linguistique ne sont pas les énoncés produits, mais des couples constitués d'un énoncé muni d'un jugement d'acceptabilité. Par exemple:

(15) (*Max est tombé maladif*, **-)**.

ou encore:

(16) (*Margarita es contenta*, **-**) / (*Margarita está contenta*, **+**).

---

[9] Car ils sont construits au sens duhémien: toute théorie construit ses observables.

ce qui a donné naissance aux notations bien connues: **Max est tombé maladif*, **Margarita es contenta*, * *Margarita está contenta*. Pour ce qui est du champ d'études, il est habituellement divisé en plusieurs sous-champs, à savoir *phonétique*, *phonologie*, *morphologie*, *syntaxe, sémantique*, *pragmatique*, et récemment *analyse du discours*, cette dernière discipline entretenant des rapports parfois ambigus avec la pragmatique, voire la sémantique.

Une des grandes innovations de la linguistique contemporaine a été l'introduction – à la suite de la grammaire générative – de la notion de *structure profonde*. L'idée de base est bien connue: il s'agit de ne pas expliquer les phénomènes directement à partir de la structure de surface, mais de passer par une structure abstraite invisible dont la structure de surface serait la manifestation. Ce qui a toujours été la position de la syntaxe générative pour la syntaxe, mais aussi pour le sens avec la *sémantique générative* dont la structure profonde est une représentation logique du sens. *La théorie de la représentation du discours* de (Kamp: 1991), serait à classer dans ce type d'approche: les quantificateurs y sont représentés par certaines propriétés en structure profonde. A l'heure actuelle, beaucoup de théories sémantiques utilisent une structure profonde plus ou moins développée. L'avantage de cette façon de procéder permet en particulier de se débarrasser de certains cas d'homonymie: une absence de surface pourra – sous certaines conditions – correspondre à une représentation en structure profonde analogue à d'authentiques présences en surface. On peut ainsi envisager de ramener la multiplicité distributionnelle à une seul modèle 'profond'. Il s'agit là d'une généralisation du principe (utilisée en particulier en morphologie) selon lequel l'absence de signe est un signe. On notera que le recours à une structure profonde pour représenter les phénomènes linguistiques correspond dans son esprit au passage par la formalisation dans une matière comme la physique.

Enfin, l'idée de *règle*, déjà présente dans les grammaires traditionnelles, se généralise. Mais les règles concernent cette fois la structure profonde: soit qu'elles permettent de la manipuler pour passer d'une structure profonde à une autre, soit qu'elles concernent l'interprétation de la structure profonde elle-même, i.e. le passage de la structure profonde à l'interprétation de surface. On voit encore une fois l'analogie avec les sciences exactes: le raisonnement ne se fait plus directement sur le seul matériau de surface, mais devient un 'calcul' sur une représentation abstraite.

Si on tente une comparaison entre les deux systèmes – grammaire et linguistique , on obtient le tableau récapitulatif ci-après:

	Grammaire traditionnelle	**Linguistique**
Objet de la discipline	Une ou plusieurs langues particulières	Une ou plusieurs langues particulières + le langage
But de la discipline	Enseignement	Connaissance de l'objet
Observables	Langue écrite d'auteurs sélectionnés	Sous-ensemble des productions
Constitution des observables	Jugement normatif externe ('le bon usage')	Jugement descriptif interne (le sentiment des sujets parlants)
Représentation des observables	Structure de surface	Structure abstraite (structure profonde)
Champs de la discipline	Phonétique/phonologie morphologie + lexicologie + syntaxe	Phonétique/phonologie + lexicologie + morphologie + syntaxe + sémantique + pragmatique + analyse du discours
Méthodologie	Règles de surface concernant les entités explicites Pas de métalangue constituée	Système abstrait de règles formelles. Existence d'une métalangue distincte de la langue-objet

4. *Alors, amis ou ennemis?*

A en juger par ce tableau, l'écart semble irréductible entre les deux approches, et ce, à tous les niveaux. Si l'on examine le problème d'un peu plus près, on s'aperçoit cependant qu'il convient de moduler cette opinion. Prenons par exemple le cas des observables. Certes, les grammaires traditionnelles ont recours à un jugement normatif: les authentiques productions linguistiques sont celles qui portent le label 'auteur célèbre', la linguistique de l'oral étant de ce point de vue très largement ignorée. A l'inverse, la linguistique considère l'ensemble des productions faites dans une langue. En fait, la linguistique fait bien souvent appel à des corpus écrits constitués – comme Frantext – à partir de jugements normatifs sur des productions écrites, proches donc de ceux des grammaires. Pour ce qui est de la linguistique de l'oral, elle substitue en fait une norme à une autre, en considérant que tout ce qui est produit est 'de la langue'. Elle confond ainsi 'discours produit' et

'discours représentatif d'un système', et donc observations et observables. Le tout étant agrémenté d'une autre norme externe, à saveur pseudo-sociologique, à savoir que 'la vraie langue ' est par exemple celle des banlieues, opposée à celle 'artificielle' qui est enseignée à l'école dans le but de former des élites.

Autre rapprochement possible: nous avons dit que les grammaires s'occupaient d'une ou plusieurs langues particulières, la linguistique s'intéressant également au phénomène du langage. On pourrait nous objecter que beaucoup de linguistes travaillent sur une langue unique, alors qu'un nombre non négligeable de grammairiens se sont intéressés au phénomène du langage, considérations qui relevaient de la *grammaire générale*. Ainsi Girault-Duvivier (*Grammaire des grammaires*: 1853, 1) déclare-t-il:

> (17) «…la grammaire générale est la science raisonnée des principes immuables et généraux de la parole prononcée ou écrite dans toutes les langues».

Il n'est pas le seul, et nombre de grammaires présentent une langue donnée comme la manifestation particulière de la capacité universelle de langage, généralement vue comme le reflet de la pensée. Beauzée estimait ainsi que l'art de bien parler était en fait l'art de bien analyser la pensée.

Un autre point commun qui rapproche la grammaire et la linguistique, sinon dans la théorie, du moins dans l'usage, est la structuration du champ linguistique et de ses subdivisions. Si en effet la linguistique s'occupe en principe de tous les composants alors que la grammaire se limite à la phonétique/phonologie, à la morphologie, à la lexicologie et à la syntaxe, la pratique révèle d'autres usages. Malgré certaines tentatives de modèle modulaires, la syntaxe reste majoritairement non seulement l'élément privilégié dans l'édifice linguistique, mais de plus l'élément de base: la sémantique est dérivée de la syntaxe, et la pragmatique de la sémantique dans la plupart des cas, en conformité avec le modèle morrissien bien connu:

> (17) énoncé → [**composant syntaxique**] → structure syntaxique → [**composant sémantique**] → interprétation sémantique → [**composant pragmatique**] → interprétation pragmatique

Il en résulte plusieurs conséquences: malgré certaines tentatives – grammaires d'unification pour les rapports entre syntaxe et sémantique, pragmatique intégrée pour ceux entre sémantique et pragmatique – les composants sont généralement étudiés indépendamment les uns des autres, ce qui n'est pas sans poser des problèmes. C'est ainsi que pour rendre compte du comportement divergent de certains verbes du français par rapport aux formes impersonnelles, comme illustré en:

(18) *Il est déjà arrivé de nombreuses personnes/*Il a déjà couru plusieurs athlètes.*

la grammaire générative a dû recourir à des notions sémantiques. Ce phénomène concerne en effet les statuts différents de verbes comme *arriver* et *courir* du point de vue de la notion sémantique d'agentivité.

Autre problème: dans la mesure où la linguistique reprend à la grammaire et à la tradition l'idée d'une phrase comportant au moins un sujet et un verbe, elle ne s'intéresse pas non plus (ou peu) à certaines structures non conformes à ce modèle: exclamatives – en particulier les interjections, onomatopées, phrases nominales – dont, avons-nous dit, les proverbes et autres formes sentencieuses. Certains composants, en particulier la morphologie, et bien qu'il y ait des exceptions, restent le parent pauvre du domaine linguistique. Comme c'est le cas dans la plupart des grammaires, la morphologie est considérée comme l'étude de simples dérivations formelles. Il est facile de voir qu'il n'en est rien, et que la sémantique commande la possibilité ou non d'une dérivation morphologique. On peut ainsi montrer que ce sont des règles sémantiques qui commandent le comportement des couples de type Adj./*in* + Adj., ainsi:

(19) Cette réaction est réversible/irréversible

Versus:

*(20) Cette veste est réversible/*irréversible.*

Notons que bien souvent avec une autre formulation et une terminologie différente, la linguistique contemporaine a largement puisé dans la grammaire traditionnelle. Ainsi l'idée de la grammaire transformationnelle d'une transformation faisant passer de l'actif au passif est déjà présente dans toutes les grammaires scolaires, dans une autre formulation. Dans le cadre de la théorie standard étendue de cette même grammaire transformationnelle, la *théorie des traces* est une généralisation (certes argumentée et formalisée) du fait qu'un pronom 'est mis pour' son antécédent, certaines contraintes devant être satisfaites pour qu'il en soit ainsi.

Un dernier point commun que je voudrais évoquer ici est celui des catégories grammaticales. On aura remarqué que grammaire et linguistique utilisent les mêmes, et que leur origine remonte à la nuit des temps, ou peu s'en faut. Il en résulte – et c'est général pour la terminologie linguistique – une utilisation mal contrôlée et non exempte de confusions. En voici un exemple: *décidément* est généralement qualifié 'd'adverbe d'énonciation', et quelquefois même d'adverbe en *–ment*[1]. Cette dénomination – largement répandue - est malheureuse, si on entend par *adverbe* la catégorie grammaticale. *Adverbe* y est en effet une catégorie syntaxique, désignant un modifieur du verbe. De ce point de vue, *décidément* n'est

pas un adverbe, et encore moins un adverbe en *–ment*: son emploi n'admet aucune paraphrase acceptable fondée sur l'adjectif *décidé*.

5. Conclusion

Pour ne pas finir sur une note pessimiste, je voudrais simplement faire remarquer qu'il était inévitable de retrouver dans la linguistique certaines caractéristiques issues des grammaires traditionnelles. Les grammaires sont les grands ancêtres de la linguistique, et le passage ne se fait pas sans quelques secousses. Qu'on pense à l'histoire des mathématiques, de la physique ou de la chimie. Le passage de la grammaire à la linguistique n'est pas sans présenter certaines analogies avec le passage de l'alchimie à la chimie. Ce saut qualitatif de la grammaire à la linguistique représente très exactement le passage à l'abstrait, et s'il est fécond, il est ardu. Notons enfin qu'on voit apparaître des grammaires linguistiques de 'chez linguistique': je pense tout d'abord à la grammaire anglaise de Quirk, à la grammaire française de Riegel & alii. Et enfin à la remarquable grammaire de Bosque & Demonte dont je recommande la lecture à tous les linguistes (et même aux non linguistes).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANSCOMBRE, J.C., "Grammaire traditionnelle et grammaire argumentative de la concession", *Revue internationale de Philosophie,* 39, n°155, 1985, pp.333-349.

---, "L'insoutenable légèreté morphologique du préfixe négatif *in-* dans la formation d'adjectifs", *Linx*, numéro spécial, Pierre Attal éd., Université de Paris X-Nanterre, 1994, pp. 299-321.

ANSCOMBRE, J.C., DUCROT, O., *L'argumentation dans la langue*, Paris-Liège-Bruxelles: Ed. Mardaga, 1983.

BOSQUE, I., DEMONTE, V., *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, Madrid: Espasa-Calpe,.2000.

DUHEM, P., *La théorie physique. Son objet-Sa structure*, Paris: Vrin, 1981.

GIRAULT-DUVIVIER, P.Ch., *Grammaire des grammaires*, Paris: A.Cotelle, Libraire-Editeur, 1853.

GREVISSE, M., *Le bon usage*, Paris-Gembloux: Duculot, 1980.

GROSS, M., *Méthodes en syntaxe*, Paris: Hermann, 1975.

KAMP, H., «A Theory of Truth and Discourse Representation», in GROENENDIJK, T.JANSSEN & M.STOKHOF, éds., *Formal Methods in the Study of Language*, 1991, pp. 277-322, Amsterdam.

LAFITTE, P., *Grammaire basque*, Bayonne: Editions des "Amis du Musée Basque" et "Ikas",.1962.

MENDÍVIL GIRÓ, José L., *Gramática natural. La Gramática Generativa y la Tercera Cultura*, Madrid: A.Machado Libros S.A.,.2003.

MORRIS, C.W., *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, 1948.

POINCARE, H., *La science et l'hypothèse*, Paris: Flammarion (col. Sciences de la nature), 1968.

POPPER, R.K., *The Logic of Scientific Discovery*, London; Hutchinson, 1959.

PORROCHE BALLESTEROS, M., *Ser, Estar, y verbos de cambio,* Madrid Arco/Libros, 1988.

QUIRK, R., GREENBAUM, S., LEECH, G., SVARTVIK, J., *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Paris & New-Yor: Longman,.1989.

Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe,1973.

RIEGEL, M., PELLAT, J.C., RIOUL, R., *Grammaire méthodique du français*, Paris: PUF (col. Linguistique nouvelle),.1996.

SANDFELD, Kr., *Syntaxe du français contemporain. Les propositions subordonnées*, Genève: Droz,.1977.

SERRUS, C., *Le parallélisme logico-grammatical*, Paris: Alcan,.1933.

TOGEBY, K., *Grammaire française*, IV. *Les mots invariables*, Copenhague: Akademisk Forlag, 1984.

VAUGELAS, C.F. DE, *Remarques sur la langue française*, Paris: Ed. Champ Libre, 1981.

WARTBURG , W. VON, ZUMTHOR, P., *Précis de syntaxe du français contemporain*, Berne: A. Francke,1958.

Le monde de la *nouvelle* face à la théorie littéraire et à l'histoire littéraire

René GODENNE

Depuis que je fais des recherches sur la *nouvelle* (et cela remonte loin : ne m'a-t-on pas appelé un jour le Mathusalem de la *nouvelle* ?), j'ai toujours été confronté à deux -gros- problèmes : d'une part, me situer par rapport à un discours théorique tenu par d'aucuns sur la notion de *nouvelle*, discours qui me laisse sceptique, d'autre part, saisir la portée du traitement réservé à la *nouvelle* par les historiens de la littérature, traitement que j'estime peu fondé. Et, au fil du temps, les choses ne se sont pas arrangées : les discours se sont multipliés, les historiens campent sur leur position.

Dans le passé, j'ai déjà eu souvent l'occasion d'aborder la discussion de ces deux approches, et je n'ai jamais caché mon sentiment à leur égard. Dans le cadre de ces journées d'enseignants, il m'est venu l'idée de dresser une sorte d'état de la question : soit tout ce qu'on pourrait dire du sujet à la lumière de mes études sur la *nouvelle* des XVIIe et XVIIIe siècles, comme celles sur la *nouvelle* des XIXe et XXe siècles. Après trois Tours du monde de la *nouvelle* consacrés aux textes[1], voici un quatrième dévolu au questionnement sur ces textes.

Les voies stériles de la théorie littéraire

Si le genre de la *nouvelle* est né au XVe siècle, la réflexion sur la *nouvelle* est apparue pour la première fois au XVIIe siècle : en 1656, un auteur, familier de Mme de Lafayette, Jean-Regnault de Segrais, propose ainsi dans son recueil *Les Nouvelles françoises* la première définition du genre : « Il me semble que c'est la différence entre le roman et la *nouvelle…* ». D'autres voix suivront aux XVIIe et XVIIIe siècles, dont ce *Discours sur les nouvelles* de 1739 du marquis d'Argens. Mais ce n'est qu'à partir du XIXe siècle que les auteurs s'expriment de plus en plus volontiers sur le genre qu'ils ont choisi. De 1800 (« Cet ouvrage n'est pas un roman mais une nouvelle », *Lioncel, ou l'émigré, nouvelle historique* de Louis de Bruno) à 1899 (« La nouvelle n'exige pas comme le roman… », *Le Livre des Nouvelles*), en passant par cet

---

[1] *Un tour du monde de la nouvelle en 80 recueils* ; *Un tour du monde de la nouvelle du XX° siècle en 80 textes* (*Le Liseur de nouvelles* : www.centrejacquespetit@godenne /liseur/index.php ; *La Nouvelle de A à Z, ou un troisième tour de la nouvelle de langue française*, Auxerre : Ed. Rhubarbe, 2008.

Essai sur les nouvelles de 1814 (*Nouvelles parisiennes* d'Etienne F. Bazot). Et la tendance n'ira qu'en s'accentuant au XXe siècle. Avec par exemple en 1902 (*Le Roman en miniature. Contes et Nouvelles (*in *Théorie des genres littéraires* de Cl. M. Vincent), en 1950 (*Notes pour une histoire et une poétique de la nouvelle* de Marcel Raymond), en 1975 (*De la nouvelle* de Daniel Boulanger*)*, en 2000 (*Nouvelles de la nouvelle* de François Bouchardeau). Le plus souvent, la réflexion tourne autour de trois questions : Qu'est-ce qu'une *nouvelle* ?, en quoi la distingue-t-on du roman ? du conte ? Pendant tout un temps, la réflexion est restée le fait des nouvellistes mêmes, qui, à l'occasion de préfaces ou autres textes d'opinion, estiment devoir s'expliquer sur une pratique. Leur intervention s'inscrit là dans le cadre d'une politique de *Défense et d'Illustration* de la *nouvelle* (qui trouve en Marcel Arland une de ses meilleurs avocats : « La nouvelle a son génie propre, qui n'est pas celui du roman… », 1944). A partir de la seconde moitié du XXe siècle, la réflexion devient davantage l'affaire des théoriciens de la littérature, qui abordent, pour reprendre un mot à la mode, la problématique de la *nouvelle* non seulement dans des articles mais encore dans des essais (Avec parfois des déclarations assez ahurissantes, telle cette sortie, en 1988, de Daniel Grojnowsky, dont l'ouvrage sur la *nouvelle* est pour certains une référence : «La nouvelle est un genre mineur. »). A un jugement de type individuel on substitue la mise en place d'une réflexion que l'on veut *normative*, parce qu'elle cherche à fixer les codes d'un genre. A une approche personnelle du sujet, les théoriciens, qui la rejettent, la jugeant inopérante, lui préfèrent une approche *dogmatique.*

Il ne m'aura pas fallu attendre longtemps lorsque je commençais à m'intéresser à la *nouvelle* (Je rappelle que c'était il y a cinquante ans de cela !) pour me rendre compte que si la *nouvelle* avait peu de lecteurs, tout le monde par contre *savait* ce qu'était une *nouvelle.* Autant dire : tout le monde avait son avis sur la question. Mais attention : un avis qu'il ne partageait avec quasiment personne tant les opinions tranchées, divergentes, contradictoires (et de quel ton parfois péremptoire les énonçait-on !). Pour l'un, la *nouvelle* est un sous-produit de roman ; pour l'autre, la *nouvelle* n'est surtout pas un roman. Pour l'un, la *nouvelle* est une histoire ; pour l'autre, elle n'est pas une histoire. Pour l'un, c'est par le sujet que se différencient la *nouvelle* et le conte ; pour l'autre, c'est par les dimensions. Etc., etc. En somme, chacun de proposer les éléments d'une définition du genre sur la seule foi de sa propre conception des choses, les auteurs qui se fient à leur pratique, les théoriciens qui se reposent sur des principes critiques établis. Le tout est de voir si les éléments proposés sont probants et en nombre suffisant.

Disons d'emblée qu'ils ne le sont guère tant ils prêtent le plus souvent le flanc à la critique.

Ou l'on s'appuie sur un trop petit nombre d'exemples, de surcroît presque toujours les mêmes (l'inculture nouvellistique des théoriciens est parfois sidérante), qui rendent caduques les affirmations énoncées en regard de ce que d'autres textes pourraient nous enseigner.

Ou l'on se perd dans les généralités élevées au rang de certitudes : des constructions de l'esprit qui ne résistent pas à la réalité des textes - ne parlons pas, dans les deux cas, du jargon employé que nous infligent certains.

Des exemples ?

- bâtir une poétique de la *nouvelle* à partir du seul *Décaméron* parce qu'il demeure un texte exemplaire. Comme s'il n'y en avait pas d'autres … (*Le Décaméron* date - quand même – de plusieurs siècles…) Viendrait-il à l'idée de fonder une poétique du roman sur un seul roman ?

- refuser la qualité de nouvelliste à des noms comme ceux de Marcel Arland ou Paul Morand sous le prétexte qu'ils ne s'inscrivent pas dans une tradition, celle de Maupassant.

- à l'inverse en dénier à celui-ci la qualité sous le prétexte que la *nouvelle* ce n'est pas une histoire mais un instantané.

- ne pas prendre en considération cet autre fait que la *nouvelle* a depuis ses origines une *évolution*, qu'elle a une *histoire*.

Conçue de la sorte, la réflexion sur la *nouvelle* révèle encore d'autres limites :

- elle n'envisage qu'une forme de *nouvelle* : la *nouvelle* blanche, soit la *nouvelle* littéraire. *Nouvelle* fantastique, *nouvelle* de science-fiction, *nouvelle* policière, *nouvelle* érotique, *nouvelle* amusante : connais pas ! Mais quel est ce critère qui autorise à réduire ainsi le champ de l'analyse ?

- elle fait la part belle à l'exemple étranger tenu davantage que l'exemple français pour un modèle. Ainsi dans une étude sur la *nouvelle*, font l'objet de développement six auteurs étrangers : Borgès (vingt références), Cortazar (vingt-huit), Kafka (treize), Poe (vingt-deux), Tchekhov (dix-sept) alors que deux des nouvellistes majeurs français du XXe siècle sont à peine cités : Marcel Arland (deux), Daniel Boulanger (deux) - Paul Morand, avec zéro référence lui, étant semble-t-il hors sujet (Grojnowski 1993). En fait, le seul Français pris en compte est Maupassant : autre exemple de limite de la réflexion, comme si l'auteur de *Boule de suif* était le seul à pouvoir être distingué.

- elle gonfle et oublie tout à la fois le rôle de certains. Ainsi Baudelaire est présenté par tous comme un des rares théoriciens français de la *nouvelle*, alors qu'il

n’a fait que traduire un texte de Poe sur les *nouvelle*s de Nathanaël Hawthorne. Ainsi les théoriciens rechignent-ils à se reporter aux nombreuses considérations que font les nouvellistes mêmes dans leurs préfaces ou autres pages. Ainsi, qu’ils soient français, belges, québécois, suisses, les théoriciens n’envisagent jamais la réflexion qu’à partir de leur littérature. Il n’est même que le choix des exemples étrangers qui suscite la réserve : pourquoi cet oubli d’une Katherine Mansfield, d’un Scott Fitzgerald ?

Pareille réflexion sur la *nouvelle* n’est que la résultante d’une construction de l’esprit qui repose sur un corpus déficient mais qui prétend cerner les lois d’*une* forme de *nouvelle* « idéale ». Or ‘il n’y a pas une forme de *nouvelle*, mais plusieurs comme l’a écrit il y a déjà longtemps Paul Morand.

Tant qu’on ne se résoudra pas à accepter cette vérité, on ne proposera que des leurres.

Les carences de l’histoire littéraire

Passer de l’approche « théorique » » à une approche « historique » conduit à ce curieux constat, à savoir : alors que le théoricien, l’essayiste, croit, même si c’est parfois pour la contester, à la notion de *nouvelle* parce qu’il cherche à la définir, l’historien, lui, en viendrait à l’éliminer du champ de ses investigations, accumulant/alignant en outre à son sujet les contre-vérités.

Combien de fois l’ai-je fait savoir cette maigre place qui est réservée à la *nouvelle* dans les histoires de la littérature française : quelques lignes, quelques pages (comme dans l’une d’elles ces vingt-neuf pages sur un total de cent quatre-vingt-onze ! (Borgomano et Rallo Ditche 1995). Rares sont les histoires de la littérature qui consacrent un chapitre particulier à la *nouvelle* : en 1993, lors d’une enquête sur le genre dans les manuels littéraires j’en comptais quatre sur soixante-neuf ! Quatre sur soixante-neuf !

Aux yeux des historiens de la littérature, la *nouvelle* ne bénéficie d’aucun statut. Tout se passe comme si on ne pouvait imaginer qu’il y ait une histoire de la *nouvelle*.

Pis, on la nie :

Il serait peu utile de rattacher ici de force les *nouvelle*s balzaciennes à des prédécesseurs dont il ne se soucia point, et plus encore de prétendre que le genre de la *nouvelle* ait connu un évolution régulière, avant Balzac ou depuis, selon ces courbes évolutives marquant progrès et décadence que se plaisait à tracer le critique Ferdinand Brunetière. Le genre de la *nouvelle*, s’il en est un, est trop mal séparé de la chronique, du récit, du roman, pour que ce jeu puisse avoir la moindre validité (McCormick 1973: 19).

> … Il n'est guère possible de parler d'une histoire de la nouvelle [après la guerre 1940-1945], puisque la « nouvelle », à proprement parler n'existe pas et qu'elle se dissocie en textes très divers et dispersés… (Borgomano et Rallo Ditche 1995: 170).

Pis encore, c'est la notion de *nouvelle* qu'on nie :

> Qu'est-ce que la nouvelle ? Force est d'abandonner les certitudes confortables des définitions générales et d'écouter la réponse de Cervantès, don l'allure ironique ne doit pas cacher la justesse ? « Pour ainsi dire rien. » Sans désinvolture, on pourrait accepter cette formule. […] Rien, car la nouvelle, c'est de la non-littérature. (Souiller 2004: 320)

Des genres littéraires, le roman, le théâtre, la poésie, la *nouvelle* serait donc le seul à ne pas avoir d'histoire !

Si l'on a bien établi les origines du genre et précisé son développement aux XVe et XVIe siècles (Quoique maintenant des médiévistes se mettent en tête de faire apparaître le genre *avant* le XVe siècle, propos auquel il est difficile de souscrire tant cela force les faits), c'est à partir du XVIIe siècle que les choses se brouillent.

Suivons siècle par siècle la *nouvelle* aux prises avec l'histoire de la littérature.

- le XVIIe siècle : si depuis 1970 une histoire de la *nouvelle* aux XVIIe (et XVIIIe) siècles existe (quel beau sujet de thèse ce fut…), si depuis une bonne décennie les dix-septiémistes l'étudient dans ses détails (Keller-Rahbé 1999; Zonza 2007), rien de cela ne trouve d'écho dans les histoires de la littérature. Pourtant il y en aurait à dire : - la première définition du genre (voir plus haut) - le terme de « nouvelle » présent dans le titre de plus d'une centaine d'œuvres après 1656 – les *nouvelle*s écrites par un auteur qui incarne l'image de la romancière classique : Mlle de Scudéry – une œuvre qui permet de voir tout ce qui sépare la conception de la *nouvelle* à l'époque de notre conception puisque *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette, texte tenu à présent pour le premier roman psychologique à la française, *est au XVIIe siècle une nouvelle*. (Question : mais comment imaginer qu'une des œuvres maîtresses de la littérature française ne soit qu'une *nouvelle* ?)

- le XVIIIe siècle : ici tout est fait pour laisser croire que la *nouvelle* est absente de la scène littéraire : - rien sur la *nouvelle* du début du siècle (le terme de « nouvelle » figure toujours dans le titre d'un grand nombre d'œuvres, dont ces *Cent nouvelles nouvelles,* 1735, de Mme de Gomez) – rien sur le succès considérable de recueils de *nouvelle*s de la fin du siècle, tels ceux d'un Marmontel, d'un Baculard d'Arnaud, d'un Florian… - pire : le terme de « nouvelle » se voit gommé à présent dans le titre de deux œuvres, toujours lues et éditées : *Le Diable amoureux,* 1772, de

Jacques Cazotte (pour *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole*), *Les Crimes de l'amour*, 1799, de Sade (pour *Les Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques*).

- le XIXᵉ siècle : tenu pour être l'âge d'or de la *nouvelle*, il est pourtant le siècle sur lequel on répand le plus d'erreurs : - il aurait donné naissance à la *nouvelle* : « La nouvelle est un genre littéraire qui n'existait pas avant Mérimée.» (Thibaudet, Bopp *(et al.)* 1936: 213) – il serait le siècle de la *nouvelle* fantastique (mes recherches actuelles me disent que sur un total de onze cent cinquante-six recueils répertoriés la part du fantastique se réduit à une quinzaine[2] – on rejette régulièrement de la production de *nouvelle*s toute une série d'œuvres qui l'étaient à l'époque (*et qui le sont toujours*) : *Atala* et *René* de Chateaubriand, *Carmen* et *Colomba* de Mérimée , les *Lettres de mon moulin* de Daudet… et ces œuvres où le terme de « nouvelle » a de nouveau disparu du titre : *Les Filles du feu* de Nerval (pour *Les Filles du feu, nouvelles*), *Spirite* de Théophile Gautier (pour *Spirite, nouvelle fantastique*)… - on réduit presque uniquement la portée de la *nouvelle* du siècle à l'examen de deux œuvres, celles de Mérimée et de Maupassant.

- le XXᵉ siècle : à force de répéter que le XIXᵉ siècle est le siècle des maîtres, des textes exemplaires, on a fini par réduire à rien la part du XXᵉ siècle : la *nouvelle* du XXᵉ siècle ne vit pas seulement à l'ombre du roman (combien révélateur l'intitulé de ce chapitre consacré aux nouvellistes *: Les Romanciers de l'insignifiant* (Favre, Bourgeois *(et al.)* 1998), mais - et surtout – dans l'ombre de la *nouvelle* du XIXᵉ siècle – on signale à peine les particularités du genre nées au XXᵉ siècle : la *nouvelle* conçue comme l'expression d'un instant de vie, le recueil organisé comme un ensemble et non un rassemblement de textes épars – on ne signale pas non plus les œuvres connues de tous qui sont des *nouvelle*s : *Le Mur* de Sartre, *Le Silence de la mer* de Vercors, *Le Passe-muraille* de Marcel Aymé… - on n'arrive pas à dégager, comme au XIXᵉ siècle, des *incarnations* du genre comme Mérimée et Maupassant : chaque période ayant ses noms : d'abord Paul Morand, ensuite Marcel Arland, ensuite Daniel Boulanger …, des noms oubliés dès la suivante – on ne met en avant les *nouvelle*s d'un auteur que s'il est reconnu comme romancier (tels un Michel Tournier, un Le Clézio…) - on ne peut concevoir de mettre en balance les *nouvelle*s d'un auteur célèbre avec celles d'un auteur qui ne l'est pas ou peu (tel cet André Stil, auteur de quatorze recueils de 1949 à 1996, qu'un chercheur m'avait reproché de placer avant Boris Vian, lorsque je lui écrivis pour lui demander de me dire les textes de Stil qu'il avait lus, il se garda bien de me répondre…) – on ne traite jamais ici aussi que de *nouvelle* blanche : *nouvelle* de science-fiction, *nouvelle* policière, *nouvelle* fantastique même, connais toujours pas ! – à la fin du siècle on en arrive, alors qu'on n'a jamais publié autant de *nouvelle*s, à contester la notion de *nouvelle* pour la

---

[2] Voir mon *Inventaire de la nouvelle française de 1800 à 1899 – répertoire et commentaire,* Garnier-Flammarion, à paraître.

remplacer par le concept de « texte » - on se limite à la *nouvelle* française : *nouvelle* francophone, connais à peine ! Il n'y a pas à dire : le titre de mon article de 1993, « De la (très) mauvaise place de la *nouvelle* française dans les histoires et les manuels de littérature » (Godenne 1993), est toujours d'actualité.

S'interroger sur la démarche de ces théoriciens ou de ces historiens, c'est d'abord essayer de comprendre - sans chercher à verser dans la polémique – ce qui ne fonctionne pas quand on aborde l'étude ou l'histoire de la *nouvelle*. Et au-delà se demander pourquoi l'on refuse / l'on conteste / l'on néglige / etc., etc. un terme qui existe depuis sept siècles, qui désigne un si grand nombre de textes, que les auteurs ont toujours choisi de privilégier…

Liège, avril 2011

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BORGOMANO, M. et RALLO DITCHE, É., *La littérature française du XXe siècle. 1. Le roman et la nouvelle*. Paris : A. Colin, (coll. Collection Cursus Série Littérature), 1995.

FAVRE, R., BOURGEOIS, R. D., JEAN-YVES*, et al.*, *La littérature française histoire et perspectives*. 2e éd. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1998.

GODENNE, R., *Etudes sur la nouvelle de langue française*. Paris : H. Champion, (coll. Bibliothèque de littérature moderne, 16), 1993.

GROJNOWSKI, D., *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, (coll. Lire), 1993.

KELLER-RAHBÉ, E., *Poétique de la mort dans la nouvelle classique 1660-1680*. Paris : H. Champion, (coll. Champion-varia, 26), 1999.

MCCORMICK, D. F., *Les nouvelles de Balzac*. Paris : Librairie Nizet, 1973.

SOUILLER, D., *La nouvelle en Europe de Boccace à Sade*. Paris : Presses universitaires de France, (coll. Littératures européennes), 2004.

THIBAUDET, A., BOPP, L.*, et al.*, *Histoire de la littérature française II de 1789 à nos jours*. Paris : Delamain et Boutelleau, 1936.

ZONZA, C., *La nouvelle historique en France à l'âge classique 1657-1703*. Paris : H. Champion, (coll. Lumière classique, 68), 2007.

Panurge : évolution d’un personnage protéen[1]

Alicia YLLERA
UNED

Il y a quelques années[2] je me suis intéressée au personnage de Panurge. Maintenant mon but est d’approfondir l’explication que j’en avais proposée en analysant ses précédents et les différents modèles mythiques avec lesquels il s’identifie.

Les principaux protagonistes de Rabelais procèdent du fond littéraire ou folklorique du Moyen Âge. Le diablotin marin Pantagruel est devenu un grand géant, mais il a conservé de son origine sa particularité de provoquer la soif. C’est cette soif qui sans doute le prépare pour son futur rôle de roi des Dipsodes, c’est-à-dire, des Altérés, une fois que, pris de la même soif de conquêtes des rois de France, il aura occupé la Dipsodie. Gargantua est un vieux personnage folklorique. Sans être nécessairement le vieux dieu des Celtes, dont aucun auteur ancien n’a gardé le souvenir[3], c’est un personnage connu au Moyen Âge dont le nom est déjà documenté au XVe siècle au plus tard[4]. Panurge a lui aussi des antécédents littéraires modernes et anciens.

Panurge est un personnage essentiel dans l’œuvre de Rabelais. À en juger par sa présence dans l’ensemble des récits, il est plus important que Gargantua qui, en dehors du roman qui porte son nom, n’a qu’un rôle secondaire dans le *Pantagruel*, à travers sa célèbre lettre à son fils [ch. VIII]. Il disparaît dans ce même roman quelques chapitres plus loin[5] et ne fait qu’une apparition fugace dans le *Tiers*

---

[1] J’analyserai la figure de Panurge sans tenir compte du *Cinquième livre*, dont l’authenticité est très discutée. Il est fort vraisemblable qu’il ait été composé à partir de brouillons de l’auteur rassemblés.

[2] Dans le prologue de ma traduction du *Pantagruel* (Yllera 2003 : 37-40).

[3] Telle était la thèse, fort discutable, de Pillard. Pour lui, sans avoir été le grand dieu de tous les Celtes, Gargantua aurait pu être le dieu unique des Gaulois, à l’époque où César occupa la Gaule, lorsque les Gaulois vivaient sous un régime androcratique, et leur grand dieu était masculin et solaire. Auparavant, ils auraient vécu sous un système gynécocratique et leur divinité suprême aurait été féminine, Mélusine, figure peut-être recouverte par Gallemelle, devenue la mère de Gargantua (Pillard 1987 : 194).

[4] Ainsi que le prouve un document du Limousin de 1479 ; cf. Thomas (1906 : 217-218).

[5] « Pantagruel ouyt nouvelles que son pere Gargantua avoit esté translaté au pays des Phées par Morgue, comme feut jadis Ogier et Artus », (Rabelais 1994 : XXIII, 298). L’édition de 1542 corrige une hardiesse des éditions précédentes qui parlaient de « Enoch et Helye ».

livre [ch. XXXV-XXXVI et XLVIII] et dans le *Quart livre* [ch. III]. Dans ce dernier roman son apparition se fera également sous forme épistolaire. Et encore, sa présence dans le troisième roman semble répondre essentiellement au désir de Rabelais de critiquer les mariages effectués sans l'acceptation des parents, sujet de très grande actualité à l'époque.

Par contre, Panurge occupe le devant de la scène dans plus de la moitié des chapitres du *Pantagruel*. Il a une grande importance dans les deux derniers romans publiés du vivant de Rabelais et même dans le *Cinquième livre*. Ainsi que le disait A. Glauser (1964 : 125), « les "faicts et dicts héroïques du bon Pantagruel" deviennent dans le *Tiers Livre* et le *Quart Livre* les faits non-héroïques du malicieux Panurge ».

Il est surtout le véritable protagoniste du *Tiers livre* et c'est peut-être la raison pour laquelle le livre est annoncé, dans le prologue, comme « un vray Cornucopie[6] de joyeuseté et raillerie »[7] (Rabelais 1994 : 352). Car Panurge est avant tout un personnage comique, un type « risible », dans le double sens du terme à l'époque, « qui rie » et « qui fait rire ». Il aime à se moquer des autres ; il invente, dans le seul but de s'amuser, des tours lourds de conséquences pour ses victimes et raconte avec bonne humeur des vengeances aussi cruelles que celle de Villon contre frère Tappecoue [*Quart*, XIII]. Les notions de bien et de mal n'ont pas de prise sur lui. Il est dépourvu de toute moralité. Mais il provoque aussi le rire des autres personnages du roman par son déguisement bizarre (robe de bure flottante et lunettes accrochées à son bonnet[8]), quand il fait preuve d'une grande peur injustifiée (par exemple, devant la sibylle de Panzoust [*Tiers,* XVII] ou bien dans son refus de retourner chez le poète moribond Rondibilis [*Tiers*, XXIII]]. Il est le seul personnage uniquement comique, ce qui souligne son importance dans une œuvre où le rire a une valeur essentielle en tant qu'expression d'une conception du monde.

Dans le *Quart livre* il n'occupe plus la place privilégiée qu'il occupait dans une bonne partie du *Pantagruel* et tout au long du *Tiers livre*. Si le désir de recevoir le « mot » de la Bouteille, d'écouter son oracle, reste le prétexte du voyage à travers

---

[6] Le mot est masculin chez Rabelais, même si en latin *conu copia* ou *cornucopia* « corne d'abondance » est féminin.

[7] Certes, l'allusion est ambiguë car le sujet du cocuage et des cornes est la grande angoisse de Panurge tout le long du roman, même s'il interprète les cornes que son rêve lui annonce comme une corne d'abondance [*Tiers*, XIV] (Rabelais 1994 : 394).

[8] « Epistemon print le propous, et remonstroit à Panurge comment la voix publicque estoit toute consommée en mocqueries de son desguisement : et luy conseilloit prendre quelque peu de Ellebore, affin de purger cestuy humeur en luy peccant, et reprendre ses accoustremens ordinaires » [*Tiers Livre*, XXIV], Rabelais (1994 : 424).

des îles de plus en plus surprenantes, il devient un personnage secondaire. Il conserve sa ruse et ses tours de mauvais garçon (tout au moins au début du roman, lors de l'épisode des moutons et des commerçants saintongeois, ch. V-VIII), ainsi que ses dons de beau parleur : il raconte les histoires du seigneur de Basché et de Frère Tappecoue [ch. XII-XV]. Il est capable de reparties amusantes, par exemple lorsqu'il dérive le nom de *maquerelle* du grec *macréon* « vieux » [ch. XXV] (Rabelais 1994 : 588). Mais il multiplie aussi les scènes de couardise, sans grande justification : lors de la rencontre avec les Andouilles [*Quart*, XXXVII], quand ils entendent les paroles gelées [*Quart*, LV] ou devant l'île de Ganabin [*Quart*, LXVI-LXVII]. Il est devenu le grand poltron.

D'ailleurs le personnage de Panurge a frappé les contemporains et, avant la publication du *Tiers livre*, il est le protagoniste d'un récit comique de voyage maritime à travers des îles merveilleuses, une œuvre d'inspiration populaire, truffée d'allusions classiques. C'est *Le Disciple de Pantagruel*, qui prend des titres différents dans les nombreuses éditions qui se sont succédées : *Le voyage et navigation que fist Panurge, disciple de Pantagruel, aux isles incongneues et estranges, Les navigations de Panurge, disciple de Pantagruel, ès isles incogneues et estranges*, etc.[9]

1. Panurge ou le Protée[10] de la Renaissance.

Panurge est un personnage multiforme, tel un nouveau Protée renaissant. C'est un personnage complexe et ambigu[11], comme le nom qu'il porte et il est bien connu que dans l'œuvre de Rabelais beaucoup d'anthroponymes qualifient le personnage qu'ils nomment. Le mot grec πανοὺργος « apte à tout faire » est le plus souvent associé à des connotations négatives (« fourbe », « méchant »), mais il peut présenter parfois une signification positive (« industrieux », « adroit », « actif »)[12].

---

[9] La plus ancienne édition est de 1538, mais il est presque certain qu'elle a été précédée par d'autres aujourd'hui perdues. Il est bien connu que ce livre a inspiré le *Quart* et le *Cinquième livre de Pantagruel*.

[10] Dieu marin qui avait le double pouvoir de dévoiler l'avenir et de se métamorphoser à volonté. Suivant les conseils d'Idothée, fille du dieu, Ménélas l'oblige à lui indiquer le moyen de quitter l'île de Pharos, où il était retenu par le mauvais temps. Mais auparavant Protée « se change d'abord en lion à crinière, puis il devient dragon, panthère et porc géant ; il se fait eau courante et grand arbre à panache. » [*Odyssée*, IV, 456-458].

[11] « Rabelais's Panurge has long charmed and puzzled critics who tend to agree that although problematic, he is the soul of Rabelais's work. » (Ragland 1976 : 7). «Unanime, la critique subordonne l'interprétation de l'œuvre rabelaisiennes à l'existence de Panurge. Mais, paradoxalement, elle fait résider l'identité du protagoniste dans son attitude à pervertir toute signification... » (Pot 1984: 89).

[12] On peut se demander pourquoi Rabelais a adapté ce terme grec comme *Panurge* et non pas comme *Panourge*, comme on pouvait s'y attendre. Peut-être pour que son nom soit complètement compris dans celui de son maître ? Car le mot *Panurge* est entièrement inscrit

Panurge sera tour à tour rusé, voleur, coquin, fourbe, trompeur, puis passif et peureux, et finalement poltron. Alcofribas le définit comme « malfaisant, pipeur, beuveur, bateur de pavez, ribleur s'il en estoit à Paris » et il ajoute : « au demourant le meilleur filz du monde » [*Pantagruel*, XVI] (Rabelais 1994 : 272), reprenant des vers de l'*Epître au Roi* (1531) de Clément Marot :

> J'avois ung jour un Valet de Gascongne,
> Gourmant, Yvrogne, & asseuré Menteur,
> Pipeur, Larron, Jureur, Blasphemateur,
> Sentant la Hart de cent pas à la ronde,
> Au demeurant le meilleur filz du Monde,
> Prisé, loué, fort estimé des filles
> Par les Bourdeaux, & beau Jouer de Quilles.
> *Suite de l'Adolescence Clémentine*, vv. 8-14 (Marot 1990 : I, 320).

Lorsque Panurge entre en scène [13], il fait un brillant étalage de polyglottisme, comme dans certaines pièces dramatiques comiques du Moyen Âge, notamment dans la *Farce de maître Pathelin,* que Rabelais connaissait bien [14]. Ce multilinguisme semble déplacé : Panurge arrive dans une grande détresse et pourtant il retarde d'être soulagé en s'adressant à Pantagruel et à ses compagnons dans des langues que ceux-ci ignorent[15]. Il ne l'est pourtant pas : il est destiné à montrer au géant que les lois de l'hospitalité et de la charité évangélique exigent

---

dans *Pantagruel*, mot qui peut se décomposer en *panurge* + *tal*, peut-être *alt* comme l'indiquent Rigolot (1977 : 103-104), Croquette (1980 : 13) et Defaux (1997 : 311). Pour Manhaval (2007 : 360-361) c'est bien *tal*, dans son double sens de « pareil » (latin *talis*) et de « jeune pousse, tige secondaire d'une plante ». Dans ce cas Panurge serait « un double de Pantagruel, un germe intérieur qui attendait son heure pour s'épanouir ». Les deux interprétations ne sont pas très éloignées. Panurge serait « l'autre face de Pantagruel, *alter ego* » (Rigolot 1977 : 104) ; « Panurge est l'*alter ego*, à la fois le *même* et l'*autre* de Pantagruel. Pour sa part, Pantagruel est un *Panurge altéré*, un Panurge transformé, changé, converti » (Defaux 1997 : 311).

[13] Son apparition dans le *Pantagruel* brusque le dessein primitif de l'œuvre, de sorte que le texte présente deux chapitres IX, ce que Rabelais ne corrigera pas avant l'édition sans lieu d'édition de 1537.

[14] Pathelin s'exprime en limousin, picard, hollandais, normand, breton et latin [vv. 834-839, 848-855, 863-873, 886-899, 921-929 et 957-968]. D'ailleurs, devant ce déluge de langues incompréhensibles, Epistémon dit à Panurge : « Parlez vous christian : mon amy, ou langaige patelinoys » (Rabelais 1994 : 248).

[15] Ainsi, sans exclure l'interprétation de son nom à partir du terme grec πανούργος, on a pu interpréter *Panurge* comme *pan-urge* « j'ai un besoin urgent de pain » et en même temps *pas n'urge*, négation de son besoin d'aide pressant (Croquette 1980 : 13). Pour Manhaval (2007 : 360), le nom de Panurge « implique surtout le mouvement pressant, l'urgence, l'effervescence (*pan urgere* signifiant "pousser en tout sens", "presser avec force") ».

d'aider celui qui arrive avant de l'interroger[16]. C'est ce que Panurge répète dans plusieurs langues et ce que montre l'*Odyssée* à plusieurs reprises : pour bien comprendre ces chapitres du *Pantagruel* il faut avoir bien présent à l'esprit l'œuvre homérique.

Ce polyglottisme annonce aussi une des caractéristiques essentielles du personnage : il est un maître indéniable dans l'art de la parole, un art qui lui permet de tromper les autres mais aussi de les amuser. Alors que Pantagruel lutte avec Loupgarou, Panurge banquette avec le roi Anarche et les géants et « Ce pendant leur contait les fables de Turpin, les exemples de sainct Nicolas, et le conte de la Gignoingne » [*Pantagruel*] (Rabelais 1994 : 317).

Panurge sait jongler avec les mots. Il émaille son discours de jeux verbaux, à l'image de son créateur, Rabelais. Il crée des contextes dans lesquels un mot a simultanément deux acceptions assez éloignées, ainsi que le verbe *avaler* qui à l'époque pouvait signifier « faire descendre dans la gorge » ou « descendre » :

> O compaing si je montasse aussi bien comme je avalle, je feusse desjà au dessus la sphere de la lune, avecques Empedocles. (Rabelais 1994 : 263).

Ce qui lui permet de se moquer d'Empédocle, dont Lucien faisait une cible privilégiée de sa critique et raillait sa soif insensée de célébrité et ses vaines prétentions à l'immortalité, qui l'auraient poussé à se jeter dans le cratère de l'Etna pour prouver qu'il était un dieu[17].

Le franc parler et l'esprit paillard de Panurge expliquent que les plus célèbres contrepèteries de Rabelais apparaissent dans sa bouche :

> car il disoit qu'il n'y avoit qu'un antistrophe entre femme folle à la messe, et femme molle à la fesse. [Pantagruel, xvi] (Rabelais 1994 : 274).
> - Mais (dist il) equivocquez sur *À beaumont le viconte*.
> - Je ne sçaurez, dist elle.

---

[16] Cf. Cave (1982 : 49-50). D'après Demonet (1992 : 178) il y a dans cette polyglossie « un jeu sur l'implicite initial, l'utilisation du code français, dont Panurge attend la position explicite, en différant indéfiniment sa réponse. Cette attitude est en effet symétrique de celle de Pantagruel qui, tout en ayant admis tout de suite la pauvreté, la "penurie et indigence" de cet inconnu, tient à l'identifier avant de le secourir ; à ce premier acte de différer correspond un deuxième, le fait de "différer" la langue française, par le moyen de la différence des langues ».

[17] Diogène Laërce se fait écho, sans pour autant la soutenir, d'une tradition qui prétendait qu'Empédocle s'était jeté dans le cratère de l'Etna, au milieu du feu, « voulant affirmer la réputation qu'il avait d'être un dieu » (1965, II : 149).

> - C'est (dist il) *A beau con le vit monte*. [*Pantagruel*, XXI] (Rabelais 1994 : 293)[18].

Ces jeux, le plus souvent grivois et condamnés depuis des siècles par les puristes et les puritains, existent toujours en français. Il suffit de jeter un coup d'œil à « L'album de la comtesse » du *Canard enchaîné*.

Panurge joue avec les amphibologies, les équivoques et l'obscurité des mots, ainsi que dans les anciens oracles. Il crée des séries de variations sur un mot, qui deviennent des virelangues:

> un bon esmoucheteur qui en esmouchetant continuellement esmouche de son moucher par mousches jamais esmouché ne sera. [*Pantagruel*, XV] (Rabelais 1994 : 270)[19].

Il multiplie les calembours : par exemple, dans une seule réplique à Epistémon, pour soutenir qu'il est utile de suivre le conseil des femmes, y compris celui des vieilles, il joue sur le double sens de « Sages femmes », sur l'homonymie entre « Maunettes » (« mal nettes ») et « monettes » d'après le latin *Moneta* « celle qui avertit » (surnom de Junon, qu'elle reçut pour avoir averti les Romains d'un tremblement de terre) et sur la paronymie de « soubeline » (« habile ») et « Sibylline » (de Sibylle) [*Tiers*, XVI], (Rabelais 1994 : 401).

2. Panurge et Cingar.

En tant que figure du tricheur et du voyou sympathique, sans aucun scrupule, Panurge procède d'un vieux fond folklorique et littéraire, d'où procèdent d'autres « gentils » trompeurs, tel que Renart[20], maître Pierre Faifeu[21] ou Till Eulenspiegel[22], etc.

Surtout, l'œuvre de Rabelais contient de nombreux renvois intertextuels aux épopées comiques italiennes de la Renaissance. Certains traits rapprochent

---

[18] Les deux autres contrepèteries de l'œuvre de Rabelais, prises en charge par le narrateur, sont beaucoup plus anodines : « la coupe testée » pour « la teste coupée » du titre du chapitre XXX du Pantagruel (Rabelais 1994 : 321) et « la couppe guorgée » pour « la gorge couppée » du prologue du *Tiers livre* (Rabelais 1994 : 351).

[19] *Gargantua* contient un second exemple de ces créations, que le ridicule « sophiste » (« theologien » dans les éditions antérieures à celle de 1542) Janotus de Bragmardo récite en latin de cuisine : « *Omnis clocha clochabilis in clocherio clochando clochans clochatiuo clochare facit clochabiliter clochantes* » (Rabelais 1994 : XX, 52).

[20] Des rapprochements ont été faits entre certaines branches du *Roman de Renart* et l'œuvre de Rabelais : par exemple, entre la branche XXII [*La Monstrance du cul*] et le chapitre XLVII du *Quart livre*, etc. (Menini 2009 : 522-527).

[21] Sa légende, mise en rime par Charles de Bourdigné, fut publiée en 1526.

[22] Sa première traduction française est de 1532.

Panurge du Margoutte du *Morgante Maggiore* de Luigi Pulci (1432-1484) – demi-géant qui se vante d'avoir tous les vices et point d'argent – et surtout du Cingar du *Baldus* de Teofilo Folengo, alias Merlin Cocaio, dont Panurge lui-même cite *De patria diabolorum* [*Tiers*, XI] (Rabelais 1994 : 383). Cingar est le compagnon inséparable de Balde, qui l'aima toujours par dessus tous ses camarades, de même que Pantagruel annonce, dès leur première rencontre, son éternelle amitié pour Panurge et il lui propose tout de suite de constituer « un nouveau pair d'amitié telle que feut entre Enée et Achates » [*Pantagruel*, IX] (Rabelais 1994 : 249). Panurge sera le compagnon fidèle de Pantagruel ainsi que l'exigeait l'épopée classique et médiévale, qui nous a laissé le souvenir de couples célèbres d'amis, tels que Achille et Patrocle, Enée et Achate ou Roland et Olivier.

Or, la description que Folengo nous donne de Cingar pourrait passer, à quelques différences près, pour un résumé des principales caractéristiques de Panurge :

> Alter erat Baldi compagnus nomine Cingar,
> Cingar scampasoga, cimarostus, salsa diabli
> accortusque, ladro, semper truffare paratus.
> […]
> Praticus ad beffas, truffas zardasque soiasque,
> deque suo vultu faciens plus mille visazzos,
> et simulans varias sguerzo cum lumine morfas ;
> pochis vera loquens voltis,
> […]
> Portabat semper scarsellam, nescio qualem,
> de sgaraboldellis plenam surdiques tenais,
> cum quibus oscura riccas de nocte botegas
> intrabat, caricans pretiosa merce sodales.
> Altaros spoiat gesiae tacitusque subintrat
> in sagrastiarum magazenos salvaque robbas.
> Sgardinat, oh quoties !, cassettam destriter illam,
> qua tirat offertam pretus pro alzare capellam,
> vel pro massarae potius comprare camoram.
> *Baldus*, IV, vv. 81-83, 87-90, 93-101[23].

---

[23] « Un autre compagnon de Balde se nommait Boumian, Boumian gibier de potence, fleur de canaille, ragoût du diable, madré, voleur, toujours prêt à gruger. […] Expert en farces, grugeries, malices et attrapes, muant son visage en plus de mille figures, et simulant de ses yeux louches différents masques ; disant vrai rarement, […] Il portait toujours je ne sais quelle escarcelle, pleine de rossignols et de tenailles sourdes, avec lesquels, à la nuit noire, il entrait dans les riches boutiques, chargeant ses acolytes de précieuses marchandises. Il dépouille les autels des églises, et se glisse silencieux dans les resserres et les garde-robes des sacristies. Il crochète, ô combien de fois adroitement le tronc où le prêtre recueille les offrandes pour édifier une chapelle, ou plutôt pour acheter une mante à sa servante. Trad. de

Cingar est un « gibier de potence ». De même, Alcofribas annonce à Panurge qu'un jour il sera pendu [*Pantagruel*, XVII] (Rabelais 1994 : 280), ce que Dindenault répète bien plus tard [*Quart*, VI] (Rabelais 1994 : 51) et Frère Jean lui reproche d'avoir eu peur pendant la tempête alors que son destin n'est pas de mourir noyé mais d'être pendu ou brûlé (*Quart*, XXIV][24].

Certes, Panurge ne louche pas. Au contraire, lorsqu'il apparaît Alcofribas nous dit qu'il est « un homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps » [*Pantagruel*, IX] (Rabelais 1994 : 246) et quelques chapitres plus tard il ajoute qu'il est « bien galand homme de sa personne » [*Pantagruel*, XVI] (Rabelais 1994 : 272). Il ne cambriole pas les riches boutiques. Il se contente de petits larcins. Mais il dépouille également le tronc des églises et il porte divers instruments pour ses mauvais tours [*Pantagruel,* XVI].

Rabelais aime surtout à jouer avec l'héritage reçu de l'Antiquité. Ainsi, Panurge est à la fois une réincarnation d'Ulysse et d'Hermès. Il est hanté par le fantôme d'Héphaïstos et il rêve de devenir l'émule du joyeux et gaillard Zeus, même s'il redoute ce « corrival » [*Tiers*, XII] (Rabelais 1994 : 386) et s'il se moque de lui, en dénonçant les vices du père des dieux, comme les dénonçait Lucien. Le personnage de Panurge renvoie à certaines figures de la mythologie gréco-latine ainsi qu'à la vision satirique du panthéon grec que nous a laissée Lucien.

3. Panurge et Ulysse.

Panurge a beaucoup de traits en commun avec Ulysse, ce qui a été observé il y a longtemps[25]. Ils ont en commun la fourberie, l'astuce, la curiosité et leur habilité pour manipuler les gens avec leurs beaux discours. Même la quête d'une femme dans le *Tiers livre* pourrait être comparée à la quête d'Ulysse pour récupérer son pays et sa femme. Les deux quêtes peuvent recevoir une interprétation allégorique, en tant que quête du savoir (Downes 1976 : 139).

Intelligent et rusé, Ulysse avait aussi la réputation d'être un fourbe, plus fourbe que le plus fourbe des dieux, ainsi que le dit Athéna :

> Quel fourbe, quel larron, quand ce serait un dieu, pourrait te surpasser en ruses de tout genre !... Pauvre éternel brodeur ! N'avoir faim que de ruses !... Tu rentres au pays et ne penses encore qu'aux contes de

---

G. Genot et P. Larivaille (Folengo 2004, I : 56). Les traducteurs on choisi de traduire le nom de Cingar, puisqu'il procède de l'italien *zingaro* « bohémien ».

[24] Pantagruel lui rappellera cette prédiction de Frère Jean [*Quart*, XXXIII] pour le rassurer à la vue du « monstrueux Physetere ».

[25] D'après Downes (1976 : 140), P. Stapfer (1889 : 382) aurait été le premier à noter cette ressemblance.

> brigands, aux mensonges chers à ton cœur depuis l'enfance... Trêve de ces histoires ! [*Odyssée*, XIII, vv. 291-296].

Si le nom de Panurge peut avoir un sens positif ou négatif, il en est de même de l'adjectif πολύτροπος, qu'Homère applique à Ulysse dans le premier vers de l'*Odyssée* [I, 1][26].

Mais la figure d'Ulysse reste plus ambiguë que celle de Panurge. Par sa mère, Antikleia, Ulysse est le petit-fils d'Autolycos qui « passait pour le plus grand voleur et le meilleur parjure » de la création [*Odyssée*, XIX, vv. 395-396]. Mais l'*Odyssée* l'appelle également « héros magnanime » et « rejeton des dieux », puisqu'Autolycos est fils d'Hermès, et il est surtout le favori d'Athéna. D'où la double interprétation favorable ou négative du personnage tout le long du Moyen Âge et du XVIe siècle (Defaux 1997 : 279-296).

Lorsque Pantagruel le rencontre, Panurge est, comme l'Ulysse de l'*Odyssée*, un homme qui rentre chez lui après bien des aventures et des difficultés[27]. Il souligne lui-même ce rapport avec le personnage homérique lorsqu'il annonce son désir de raconter ses « fortunes qui sont plus merveilleuses, que celles d'Ulysses » (Rabelais 1994 : 249). Ce qu'il fera, une fois restauré, quelques chapitres plus loin [ch. XIV], après la série de coq-à-l'âne du procès entre Monsieur de Baisecul et Messire de Humevesne. Il a échappé des mains des Turcs, qui le faisaient rôtir a la broche comme un lapin, tout lardé car autrement sa maigreur aurait fait de lui un mets fort peu appétissant. Par bonheur son rôtisseur s'endormit. Notre rusé personnage ne laissa pas échapper l'occasion et prit le feu à la paillasse de son rôtisseur. Le feu se propagea à toute la maison et finalement à toute la ville. Habille manipulateur des autres, le maître de la maison lui livre sa bourse et des pierres précieuses, pour le grand service qu'il lui rend, en le tuant tout net et lui évitant ainsi de languir toute sa vie entre les mains de mauvais chirurgiens. Il suscite la compassion de tout le monde et il est même aidé par les habitants de la ville à laquelle il vient de mettre le feu.

Panurge multiplie les protestations de vérité : « je ne vous en mentiray de mot » répète-t-il deux fois dans ce même chapitre XIV du *Pantagruel* (Rabelais 1994 : 263, 266), à la manière de Lucien dans ses fabuleuses *Histoires vraies*[28]. Pourtant tout le récit de Panurge, cette histoire de Turcs cannibales, n'est qu'une fable

---

26 Les différents sens du terme conviennent parfaitement à Ulysse : « qui erre çà et là, qui parcourt mille lieux divers », « souple, habile, industrieux » ou « fourbe, rusé ».

27 Il dit à Pantagruel : « je suis né et ay esté nourry jeune au jardin de France, c'est Touraine » [*Pantagruel*, IX] (Rabelais 1994 : 249).

28 En 1529 parut la traduction française, par Simon Bourgoyn, des *Vrayes narrations* de Lucien de Samosate ; cf. Huchon, in Rabelais (1994 : 1338, n. 1).

brillamment racontée, ainsi que le récit qu'Ulysse faisait aux Phéaciens d'Alcinoüs. Un adage d'Érasme [*Adages,* II, III, 32] (Erasmus 2005 : 344-346)[29], son *Apologus Alcinoi*, prouve que le récit d'Ulysse devant la cour d'Alcinoüs était considéré comme l'exemple même des histoires mensongères[30] (Downes 1976 : 139-140 ; Defaux 1997 : 267).

Lorsque Pantagruel voit Panurge arriver de loin, il déclare à ses compagnons :

> Voyez vous cest homme qui vient par le chemin du pont Charanton ? Par ma foy il n'est pauvre que par fortune : car je vous asseure que à sa physionomie nature l'a produict de riche et noble lignée, mais les adventures des gens curieulx[31] le ont reduict en telle penurie et indigence. [*Pantagruel*, XIV] (Rabelais 1994 : 246).

Les malheurs de Panurge viennent de sa curiosité et de son désir de voir du nouveau. Or Ulysse est surtout le prototype du curieux et la curiosité reçoit dans l'Antiquité, au Moyen Âge et au XVIe siècle des connotations positives et négatives[32], car elle est souvent associée au péché d'orgueil et aux spéculations théologiques ou métaphysiques vaines (Griffin 1972 : 332 ; Defaux 1982 : 69-110).

Ulysse reste un référent pour Panurge tout le long du *Pantagruel* : il est lui aussi l'homme aux mille ruses, ce qui lui permet de se débarrasser de l'avant-garde ennemi avec peu d'efforts [*Pantagruel*, XXV], etc.

---

[29] Et l'admiration de Rabelais pour Érasme est bien connue.

[30] Déjà Juvénal [*Satires*, XV, vv. 13-26. Juvénal, 1974: 189-190), par exemple, disait : « Quand Ulysse racontait à table des horreurs de ce genre à Alcinoüs ébauhi, peut-être, tel un arétalogue menteur, provoquait-il chez certains de ses auditeurs l'impatience ou le rire. "Personne ne le jettera-t-il donc à la mer ? Il mériterait pour de bon l'affreuse Charybde, avec ses histoires de Lestrygons formidables et de Cyclopes. J'aurais plus vite fait de croire à Scylla, aux rochers qui s'entrechoquent avec les Cyanees, aux outres pleines de tempêtes, aux grognements d'Elpénor et des rameurs changés en pourceaux par la baguette de Circé. S'imagine-t-il que les Phéaciens soient si sots que cela ?" Ainsi devait penser, non sans raison, quelque convive, encore de sang-froid pour n'avoir puisé que fort modérément dans l'urne de vin de Corcyre. Car ses récits, le roi d'Ithaque les débitait de son chef, sans pouvoir citer de témoins ».

[31] Foulet (1963 : 4-5) proposa de lire *curiaux* et non pas *curieux*. *Curial, curiaux* signifie à l'époque « homme de cour », « courtisan ». Downes (1976 : 144) accepte son hypothèse et ajoute qu'au XVIe siècle Ulysse était aussi le prototype du courtisan. Cependant toutes les éditions revues par Rabelais présentent le terme *curieux*. L'auteur ne l'a jamais corrigé, alors qu'il a soigneusement revu plusieurs éditions du *Pantagruel*.

[32] Elle peut être considérée comme un désir de savoir légitime, une recherche de la vérité, ou bien comme une activité nuisible et dangereuse si elle pousse à pénétrer des secrets auxquels on ne doit pas avoir accès.

Les allusions au personnage homérique sont peu nombreuses dans le *Tiers livre* et le *Quart livre* ne contient qu'une référence indirecte. Mais Panurge conserve le souvenir de cet illustre précédent.

Dans sa louange des dettes, Panurge soutient que le gaspillage permet d'exercer les quatre vertus cardinales. Dilapider les biens reçus de Pantagruel lui a permis de faire acte de justice distributive, en « donnant à repaistre aux bons (notez bons) et gentilz compaignons : lesquelz Fortune avoit jecté comme Ulyxes, sus le roc de bon appetit, sans provision de mangeaille » [*Tiers*, II] (Rabelais 1994 : 358-359).

Lors de l'épisode de la tempête en mer, dans le *Quart livre*, Panurge craint la mort et songe à faire son testament. Epistémon, le savant, lui fait remarquer l'inutilité de ce geste, puisque son testament périra avec lui, s'il se noie, ou sera inutile, s'il échappe à la mort. Mais Panurge espère que « quelque bonne vague [...] le jectera à bourt, comme feit Ulyxes : et quelque fille de Roy allant à l'esbat sus le serain le rencontrera : puis le fera tresbien executer : et prés le rivaige me fera eriger quelque magnificque cenotaphe » [*Quart*, XXI] (Rabelais 1994 : 589).

4. Panurge et Hermès.

Panurge est maître dans l'art de la séduction par la parole, de la tromperie et de la ruse, qu'il utilise à son seul profit. Il est le grand voleur, qui vit en dehors des normes et des coutumes. Il est libidineux et glouton, toujours près à manger et à boire. C'est un grand coureur de jupons qui se flatte de ses conquêtes. Il se vante d'« avoir embourré quatre cens dix et sept » femmes depuis qu'il est à Paris, même s'il n'est arrivé qu'il y a neuf jours [*Pantagruel*, XV] (Rabelais 1994 : 271). Il fait aux femmes une cour effrontée et lorsque le prisonnier énumère les « cent cinquante mille putains belles comme deesses » qui accompagnent l'armée des Dipsodes [*Pantagruel,* XXVI] (Rabelais 1994 : 306), il les réclame toutes pour lui. Il est bien loin de « ces dolens contemplatifz amoureux de Karesme, lesquelz poinct à la chaire ne touchent » [*Pantagruel*, XXI] (Rabelais 1994 : 291). Fier de son sexe, lorsque Pantagruel lui propose de l'habiller de sa livrée, il exige une très longue braguette [*Pantagruel*, XV] (Rabelais 1994 : 271).

Panurge est ainsi, par bien des aspects, un nouvel avatar du « Fripon divin », un des mythes les plus répandus dans le monde entier et qui a toujours exercé une grande fascination sur l'humanité depuis les débuts de la civilisation. Ce mythe a été recueilli sous sa forme la plus archaïque, celle des Indiens *winnebago* de l'Amérique du Nord, par Paul Radin au début du XXe siècle, donc assez tardivement. Le Fripon est un être « totalement privé de racines », qui se laisse guider « par ses seuls instincts », « son principal attribut est la sensualité ; toutes ses

aventures regorgent de sexualité ». Il est parfois un « bouffon vantard »[33]. On le considère soit comme un être bienveillant soit comme un diable[34]. Il est surtout caractérisé par sa faim, sa sexualité et son humeur vagabonde[35]. Les éléments de l'archi-fripon sont le phallique, la gloutonnerie, la ruse et la sottise. C'est l'esprit du désordre (Herényi 1984 : 165).

Karl Herényi (1984 : 154-159) a retrouvé plusieurs traits de cette vieille figure mythique du Fripon dans plusieurs personnages du Panthéon grec : dans Héraclès, facile à duper, libidineux et glouton, dans le Dionysos du début des *Grenouilles* d'Aristophane et surtout dans Hermès, où se révèle le visage rusé et riant du Fripon. Dans l'Olympe grec c'est essentiellement Hermès qui occupe ce rôle du Fripon divin, ainsi que Mercure le fait dans le monde romain[36].

Voleur, rusé, magicien des paroles, défenseur de l'échange sous toutes ses formes et versé dans les sciences occultes, Panurge a beaucoup de traits en commun avec l'Hermès grec, assimilé par les Romains à Mercure. Hermès est le dieu des voyageurs, des orateurs et des voleurs. Il est aussi le messager des dieux, tel qu'il figure dans l'*Odyssée*[37]. Il appartient à l'Olympe mais il vit familièrement parmi les hommes.

Le personnage d'Hermès est décrit dans *L'hymne à Hermes*, le plus long de ces hymnes à un dieu qu'on appelle par convention « hymnes homériques », même s'ils n'ont rien en commun avec Homère. Fils de Zeus et de la Nymphe Maïa, Hermès est « le Brigand, le Ravisseur de bœufs, l'Introducteur des songes, le Guetteur nocturne, le Rôdeur des portes » [vv. 14-15]. Né au matin, il invente la lyre dès le milieu du jour et il dérobe le soir les vaches d'Apollon [vv. 17-18]. Il est le fondateur de l'échange, de sorte que son disciple Panurge chantera l'échange créé par les dettes. Assimilé au dieu égyptien Thot, il devient Hermès Trismégiste (« trois fois très grand »)[38], le dieu des sciences occultes. Considéré fondateur de

---

33 Dindenault traite Panurge de bouffon du Roy : « LE MARCH. Vous estez ce croy je, le joyeulx du Roy / PAN. Voire » [*Quart*, VI] (Rabelais 1994 : 551).

34 Griffin (1972) a souligné les traits sataniques de Panurge.

35 Radin 1984 : 113, 115, 122, 123, 127, 142, respectivement.

36 De même dans le texte de Radin que dans celui de Herényi les allusions à Rabelais sont nombreuses, sans pour autant mettre en rapport le « Fripon divin » avec Panurge (Radin 1984 : 105 et 119 ; Herényi 1984 : 152, 165 et 171). C'est Schrader qui le fera, en 1958, et sa thèse sera reprise par Spitzer (1970 : 161, n. 8).

37 Dans l'*Iliade* c'est Iris qui remplit cette fonction.

38 Épithète qui, sous la forme *tresmegiste,* est appliqué par Alcofribas à la braguette de Panurge [*Pantagruel*, XIX] (Rabelais 1994 : 287). Sa braguette joue d'ailleurs un grand rôle dans la dispute entre Panurge et Thaumaste.

l'alchimie, on lui attribue tout un ensemble de textes appelés *Hermetica*, dont le plus connu est le *Corpus hermeticum.*

Même si Mercure-Hermès a une faible présence dans l'œuvre de Rabelais, Panurge semble rappeler cet ancêtre glorieux, ce dieu que les hommes considéraient comme un ami divin, lorsqu'il lui attribue une possible influence sur son évasion, alors que les Turcs le rôtissaient comme fut rôti « le bon sainct Laurent » :

> le routisseur s'endormit par le vouloir divin, ou bien de quelque bon Mercure qui endormit cautement Argus qui avait cent yeulx. [*Pantagruel*, XIV] (Rabelais 1994 : 264).

Mercure présentait aussi l'avantage, à un moment où les mythes sur la noble origine du peuple français et gaulois font rage, d'être l'équivalent du grand dieu des Gaulois. César, dans la *Guerre des Gaules* [VI, 17-18], affirmait que le dieu le plus honoré des Gaulois était Mercure[39], ce que Panurge rappelle lorsqu'il compare l'intérêt des créanciers pour le bien-être de leur débiteur avec celui des serviteurs de l'ancienne Gaule pour leurs seigneurs :

> Quand jadis en Gaulle par l'institution des Druydes, les serfz, varletz, et apariteurs estoient tous vifz bruslez aux funerailles et exeques de leurs maistres et seigneurs : n'avoient ils belle paour que leurs maistres et seigneurs mourussent ? Car ensemble force leurs estoit mourir. Ne prioient ilz continuellement leur grand Dieu Mercure, avec Dis le pere aux escuz, longuement en santé les conserver ? [*Tiers,* III] (Rabelais 1994 : 361).

Mercure est le dieu des sciences occultes. Panurge se dit bon connaisseur des sciences hermétiques, puisqu'il a fait des études de Diabologie à Tolède, ville qui passait pour être un centre important de magie [*Tiers*, XXIII] (Rabelais 1994 : 423). Il déclare avoir discuté maintes fois avec les diables et les avoir « faictz quinaut et mis de cul » [*Pantagruel*, XVIII] (Rabelais 1994 : 284). Ainsi, il remplace son maître dans la discussion par signes avec le « glorieux » Anglais Thaumaste qui a traversé la mer, attiré par la renommée de Pantagruel, pour discuter avec lui « des problèmes insolubles tant de Magie, Alchymie, de Caballe, de Geomantie, de Astrologie, que de Philosophie » [*Pantagruel*, XX] (Rabelais 1994 : 290] et qui, par mégarde, invoque Mercure au milieu de cette dispute muette [*Pantagruel*, XIX] (Rabelais 1994 : 286). En réalité, l'Anglais a voulu tendre un piège à Pantagruel en

---

[39] Il est bien connu que César nommait les dieux gaulois par les noms des dieux romains qui leur ressemblaient le plus. Cf. P.-M. Duval (2002 : 26).

portant le débat sur des sciences exclues dans l'apprentissage du géant[40]. Mais le trompeur est trompé et Panurge l'emporte facilement sur son rival, puisque celui-ci interprète dans un sens hermétique les gestes grivois du rusé compagnon de Rabelais.

Vu ses connaissances en sciences occultes, il n'est pas étonnant que Panurge soit le premier à saisir le sens caché du message envoyé à Pantagruel par la dame de Paris [*Pantagruel,* XXIV].

5. Panurge et Hephaïstos.

Au début du chapitre VII du *Tiers livre*, Panurge transforme complètement son aspect extérieur. Il s'habille en robe, comme les clercs, et il renonce à porter son haut-de-chausses et sa magnifique braguette, dont il se montrait si fier dans le *Pantagruel*. Il gardera cette nouvelle tenue, si éloignée de celle d'un galant amoureux, jusqu'à ce qu'il accomplisse son projet de mariage.

Ce changement semble symboliser la transformation subie par le personnage. À la différence d'autres personnages du roman (Frère Jean, Pantagruel, etc.), Panurge a vieilli pendant les quatorze ans qui se sont écoulés entre la publication du *Pantagruel* et celle du *Tiers livre*. Il n'est plus le jeune et beau garçon, railleur et moqueur, grand coureur de filles, du premier roman de Rabelais. Ses cheveux grisonnent[41] et le fou Triboullet l'accuse de folie parce qu'il cherche à se marier à un âge avancé, d'après l'interprétation de Pantagruel [*Tiers*, XLVI]. Puisque le trompeur est souvent à son tour trompé, lui, qui a trompé tant de maris, il a la hantise d'être à son tour cocu, ce que toutes les consultations semblent confirmer. Ainsi, Panurge est devenu un homme perplexe, incapable de décider par lui-même ce qu'il doit choisir et faire : doit-il se marier ou pas ?

La transformation vestimentaire qu'il s'impose est déjà une dégradation et elle rappelle celle qu'il avait fait subir au roi des Dipsodes, Anarche [*Pantagruel*, XXXI] (Rabelais 1994 : 328), désormais devenu crieur de sauce verte. Il « le maria ensuite avecques une vieille lanternière » et Alcofribas ajoute : « Mais l'on m'a dict depuis que sa femme le bat comme plastre, et le pauvre sot ne se ause defendre, tant il est nies » (Rabelais 1994 : 329-330).

Panurge a rejoint un vieux type comique : celui du barbon qui cherche à épouser une jeune fille. Il redoute de devenir un nouveau Héphaïstos trompé par la belle Aphrodite, sujet alors fort à la mode : quelques années plus tard, vers 1555,

---

[40] Gargantua dit dans la lettre à son fils : « laisse moy l'Astrologie divinatrice, et l'art de Lullius comme abuz et vanitez » [*Pantagruel,* VIII] (Rabelais 1994 : 244). Cf. E. M. Duval (1991 : 75-83).

[41] D'après la remarque de Frère Jean [*Tiers*, XXVIII] (Rabelais 1994 : 438).

Le Tintoret peint son tableau de *Vénus, Vulcain et Mars*[42]. Panurge nous rappelle que Vénus est l'amie de Mars, en parlant de la loi juive qui permettait aux nouveaux mariés de ne pas aller à la guerre pendant leur première année de mariage [*Tiers*, VI] (Rabelais 1994 : 370). Quelques chapitres plus loin il avoue son angoisse, lorsque Pantagruel interprète à son désavantage les vers des *Bucoliques* de Virgile choisis au hasard pour servir d'oracle :

> – Ventre guoy (dist Panurge) seroys je bien Vulcain, duquel parle le poète ? Non. Je ne suys ne boiteux, ne faulx monnoieur, ne forgeron, comme il estoit. Par adventure ma femme sera aussi belle et advenente comme sa Venus : mais non ribaulde comme elle : ne moy coqu comme luy. Le villain jambe torte se feist declairer coqu par arrest et en veute figure de tous les Dieux. [*Tiers livre*, XII] (Rabelais 1994 : 385-386).

Les angoisses de Panurge renvoient à la scène de l'*Odyssée* [VIII, vv. 266-366] dans laquelle l'assemblée des dieux rie à gorge déployée d'Héphaïstos qui les a rendu témoins de son malheur. Lucien, dans les *Dialogues des dieux*, se moquait aussi de l'idée saugrenue du dieu forgeron[43].

Panurge se sent aussi menacé par « ce beau Juppin », même s'il préfère affirmer que « jà ne saulsera son pain en ma souppe, quand ensemble serions à table » [*Tiers*, XII] (Rabelais 1994 : 386).

Dans le *Tiers livre* Panurge ne craignait que le cocuage et il avait une peur superstitieuse des diables. Dans le *Quart livre* il sombre dans la bigoterie et il est devenu le grand poltron. Tout l'effraie, même des dangers purement imaginaires. Sa peur est justifiée dans la tempête en mer, même si ses manifestations d'une dévotion de routine et d'une piété intéressée sont comiques[44]. Mais le dernier livre indiscutablement authentique de Rabelais se ferme sur l'image d'un Panurge ridiculisé par la grosse blague de Frère Jean, qui a mis le feu au canon pour saluer les Muses de cet Antiparnasse qu'est l'île de Ganabin ou île des Voleurs [*Quart*, LVI-LVII].

Déchu du Panthéon classique, Panurge n'est plus l'émule d'Ulysse ou d'Hermès. Il est devenu un nouveau maître Aliboron[45] et surtout une réincarnation

---

[42] Conservé à la Alte Pinakothek de Munich.

[43] Dialogues 17, d'Hermès et Apollon, et 21, d'Apollon et Hermès (Luciano 1992, IV : 282-283 et 288-289).

[44] « La religiosité confine à la démonomanie, autre caractéristique de Panurge » (Pot 1984 : 96).

[45] C'est ainsi qu'il considère le muet : « – Que Diable (dist Panurge) veult prætendre ce maistre Aliboron ? » [*Tiers*, XX] (Rabelais 1994 : 414). Maître Aliboron [nom qui procède d'une déformation de celui du savant perse du début du XIe, Al-Biruni] est, aux XVe et XVIe

du franc archer de Bagnolet, comme il le reconnaît lui-même. Lorsqu'il écoute des sons et des paroles sans savoir d'où elles viennent, il avoue : « Car je ne crains rien fors les dangiers. Je le diz tousjours. Aussi disoit le Fran archier de Bagnolet » [*Quart*, LV] (Rabelais 1994 : 668)[46]. Poltron et fanfaron, il est la réincarnation du *miles gloriosus* sous la forme du protagoniste d'un monologue du XV[e] siècle, bien connu à l'époque puisqu'il avait été réédité avec les œuvres de François Villon, en 1532. Le franc archer se vante de sa bravoure et tremble devant un épouvantail à moineaux, tout en proclamant : « Je ne craignois que les dangiers ». Quelques chapitres plus tôt, Panurge disait lui aussi :

> Ha nostre amé, vous faictez bien mesurant le péril à l'aulne de paour. Je n'en ay poinct, quant est de moy. Je m'appelle Guillaume sans paour. De couraige tant et plus. Je ne entends couraige de brebis. Je dis couraige de Loup, asceurance de meurtrier. Et ne crains riens que les dangiers. [*Quart*, XXIII] (Rabelais 1994 : 595).

Et puisqu'il mesure « le péril à l'aulne de paour », tout est danger pour ce nouveau Panurge.

6. Conclusion.

Pas plus que dans le cas de Pantagruel ou de Gargantua, Rabelais n'a pas inventé de toutes pièces le personnage de Panurge. Héritier du Margoutte de Pulci et surtout du Cingar de Folengo, en tant que figure du tricheur sympathique, Panurge procède d'un vieux fond folklorique et littéraire. Dans le *Pantagruel* il est la réincarnation du « Fripon divin», comme Hermès-Mercure, voleur, rusé, beau parleur et grand connaisseur en sciences occultes. Il est l'homme curieux et le grand menteur comme Ulysse. C'est aussi un fou et un frère de Stultitia, protagoniste de *L'Éloge de la Folie* d'Érasme (Kayser 1963 : 105). Dans le *Tiers livre* il est dominé par la peur de devenir le trompeur trompé et il est hanté par l'image d'Héphaïstos-Vulcain. Dans le *Quart* il devient l'émule du franc archer de Bagnolet.

---

siècles, le prototype du faux savant qui se mêle de tout, sans aucune compétence, alors que chez La Fontaine il désigne l'âne [« Les voleurs et l'âne », *Fables,* I, 13].

[46] Il est vrai que dans le *Pantagruel* [XXI : 295], lorsqu'il fait la cour à une grande dame de Paris, voyant le refus de celle-ci, il la menace et Alcofribas ajoute qu'il « s'en fouit le grand pas de peur des coups : lesquelz il craignoit naturellement ». Cependant il participe activement à la guerre contre les Dipsodes. Lorsque Pantagruel demande à ses compagnons s'ils sont prêts à le suivre, Panurge est le premier à répondre et il annonce qu'il tuera tous les ennemis. Il se dit aussi « de la lignée de Zopyre » [*Pantagruel*, XXIV] (Rabelais 1994 : 302), le courageux Perse qui se mutila pour s'introduire dans la ville de Babylone en se faisant passer pour un déserteur.

La richesse du personnage explique les difficultés d'interprétation qu'il présente. Mais ces difficultés sont communes, en général, à toute l'œuvre de Rabelais, à la fois sérieuse et bouffonne.

Panurge est en fin de compte un personnage protéiforme, qui concentre à lui tout seul la plupart des aspects du type comique : vantardise, parler grivois et grossier, astuce, fourberie, absence de scrupules, folie, prodigalité, poltronnerie, etc. Il est un héros déchu, un anti-héros, comme le sont la plupart des héros comiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARISTOPHANE, *Les Tresmophories - Les Grenouilles*. Éd. de V. Coulon et trad. d'H. Van Daele. 6e tirage. Paris : Les Belles Lettres, 1967.

BASTIAENSEN, M., « La rencontre de Panurge ». *Revue Belge de Philologie et d'Histoire,* vol. 52, 1974, pp. 544-565.

CAMERON, K., « Panurge and the screech-owl. An interpretation of Rabelais, 'Le Tiers Livre", ch. XIV ». *Neuphilologische Mitteilungen,* vol. 77, 1976, pp. 161-165.

CAVE, T., « Panurge and Odysseus ». In ASPLEY, K., BELLOS, D., SHARRAT, D. (éds.), *Myth and Legend in French Literature. Essays in honor of A. J. Steel*. Londres : The Modern Humanities Research Association, 1982, pp. 47-59.

CÉSAR, *Guerre des Gaules*. Trad. de L.-A. Constans. 2e tirage. Paris : Les Belles Lettres, 1965.

CROQUETTE, B., « Panurge & Pacorus : le nom qui va sans dire. Le nom qui en dit trop ». *Trente Quatre/ Quarante Quatre*, vol. 7, automne, 1980, pp. 11-17.

DEFAUX, G., *Le curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVIe siècle. L'exemple de Panurge (Ulysse, Démosthène, Empédocle)*. Lexington, Kentucky : French Forum Publishers, 1982.

DEFAUX, G., *Pantagruel et les sophistes: contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVIème siècle*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1973.

DEFAUX, G., *Rabelais* agonistes: *du rieur au prophète. Études sur « Pantagruel », « Gargantua », « Le Quart Livre ».* Genève : Droz, 1997.

DEMONET, M.-L., *Les voix du signe: nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580).* Paris : Champion, 1992.

DOWNES, M., « Panurge, Ulysse et les "gens curieux" ». *Études Rabelaisiennes*, vol. 13, 1976, pp. 139-145.

DUVAL, E. M., *The Design of Rabelais's* Pantagruel. New Haven ; London : Yale University Press, 1991.

DUVAL, P.-M., *Les dieux de la Gaule*. Paris : Payot, 2002.

ERASMUS, *Opera omnia*, II-3. Éd. de M. Szymanski. Amsterdam : Elsevier, 2005.

FOLENGO, T., *Baldus*. Éd. de M. Chiesa. Essai de U. E. Paoli. Trad. de G. Genot et P. Larivaille, 2004-2006-2007, 3 vols.

FOULET, A., « Les adventures des gens curieux ». *Romanic Review*, vol. 54, nº 1, 1963, pp. 3-5.

FROHOCK, W. M., « Panurge as comic caracter ». *Yale French Studies*, vol. 23, pp. 71-76.

GLAUSER, A., *Rabelais créateur*. Paris: Nizet, 1964.

GRIFFIN, R., « The Devil and Panurge ». *Studi francesi*, vol. 47-48, 1972, pp. 329-336.

HOMÈRE, *Hymnes.* Éd. et trad. de J. Humbert. Paris : Les Belles Lettres, 1976.

HOMÈRE, *Odyssée*. Éd. et trad. de V. Bérard. Intr. d'E. Cantarella. Notes de S. Milanezi. Paris : Les Belles Lettres, 2001, 3 vols.

JUNG, C. G., KERÉNYI, K., RADIN, P., *Le fripon divin: un mythe indien.* Trad. d'A. Reiss. Genève : Georg, 1984.

JUVÉNAL, *Satires*. Éd. et trad. de P. de Labriolle et F. Villeneuve. 11e tirage. Paris : Les Belles Lettres, 1974.

KAISER, W., *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1963.

LAËRCE, D., *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Trad. de R. Genaille. Paris : Garnier Flammarion, 1965, 2 vols.

LEWIS, J., « Rabelais and the *Disciple of Pantagruel* ». *Études Rabelaisiennes,* vol. 22, 1988, pp. 101-122.

LUCIANO, *Obras*. Intr. de J. Alcina Clota. Trad. de A. Espinosa Alarcón (t. I), J. L. Navarro González (t. II), J. Zaragoza Botella (t. III et IV). Madrid : Gredos, 1996-1988-1990-1992, 4 vols.

Maistre Pierre Pathelin : farce du XVe siècle. Éd. de R.T. Holbrook. Paris : Honoré Champion, 1970.

MANHAVAL, S., « Panurge ou le banquet de Babel: étude du chapitre IX de *Pantagruel* ». In DAUPHINÉ, J., JACQUEMIER, M. (éds.), *Babel à la Renaissance: actes du XIe colloque international de la Société française d'étude du XVIe siècle.* Paris : Eurédit, 2007, pp. 359-370.

MAROT, C., *Œuvres poétiques*. Éd. de G. Defaux. Paris : Garnier, 1990-1993, 2 vols.

MARTINEAU-GÉNIEYS, C., « Le *krach* de Panurge ». In KOTLER, E. (éd.), *Rabelais et le Tiers Livre.* Nice : U.F.R. Lettres, Arts et Sciences Humaines, 1996, pp. 27-44.

MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et le rire*. Paris : PUF, 1995.

MENINI, R., « Le dernier mot du *Pantagruel*: Rabelais à Maupertuis ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 109, nº 3, 2009, pp. 515-539.

PILLARD, G.-É., *Le vrai Gargantua: mythologie d'un géant.* Paris : Éditions Imago, 1987.

PINCHARD, B., « *Venus humanitas, Panurge humanitas*: deux quêtes de l'Âge d'or au temps de la dignité de l'homme ». *Franco-Italica*, vol. 15-16, 1999, pp. 3-13.

POT, O., « La mélancolie de Panurge ». *Études de Lettres*, vol. 2, 1984, pp. 89-114.

PULCI, L., *Morgante*. Trad., intr. et notes par P. Sarrazin. Turnhout : Brepols, 2001.

RABELAIS, F., *Œuvres complètes*. Éd. de M. Huchon, avec la coll. de F. Moreau. Paris: Gallimard, 1994.

RAGLAND, M. E., *Rabelais and Panurge : a psychological approach to literary character*. Amsterdam : Rodopi, 1976.

RIGOLOT, F., *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*. Genève : Droz, 1977.

ROQUES, M., « Aspects de Panurge ». In *François Rabelais. Ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort. 1553-1953*. Genève : Droz ; Lille : Giard, 1953, pp. 120-130.

SCHRADER, L. *Panurge und Hermes, zum Ursprung eines Charakters bei Rabelais*. Bonn : Romanisches Seminar der Universität, 1958.

SCHRADER, L., « Panurge: théories récentes, observations méthodologiques, conséquences possibles ». In CÉARD, J., MARGOLIN, J.-C. (éds.), *Rabelais en son demi-millénaire : actes du colloque international de Tours (24-29 Septembre 1984)*. Genève : Droz, 1988, pp. 145-156.

SPITZER, L., *Études de style*. Paris : Gallimard, 1970.

STAPFER, P., *Rabelais, sa personne, son génie, son œuvre*. Paris, A. Colin, 1889.

THOMAS, A., « Gargantua an [sic] Limousin avant Rabelais ». *Revue des Études Rabelaisiennes,* vol. 4, 1906, pp. 217-223.

II

Lingüística

Linguistique

Le dictionnaire français-espagnol (1886) de Felipe Picatoste

Manuel BRUÑA CUEVAS
Universidad de Sevilla

La plupart des périodes et des grands ouvrages qui configurent l'histoire de la lexicographie bilingue français-espagnol sont aujourd'hui assez bien étudiés. La production correspondant à la deuxième moitié du XIX[e] siècle a aussi fait l'objet de quelques travaux, principalement centrés sur les grands dictionnaires encyclopédiques bilingues qui la caractérisent (Bruña Cuevas 2003, 2004, 2006 ; Cazorla Vivas 2003 ; García Bascuñana 1992; Quilis Merín 2007). Toutefois, à côté de ces grands dictionnaires français-espagnol à plusieurs volumes, destinés principalement aux traducteurs ou à ceux qui possédaient un haut niveau dans les deux langues, l'époque a également disposé d'un ensemble de petits dictionnaires bilingues destinés à satisfaire les besoins élémentaires d'un public constitué principalement par les élèves du secondaire ou par des adultes tout juste initiés à la connaissance des langues française ou espagnole. Ces autres dictionnaires plutôt élémentaires ont peu retenu l'attention des chercheurs (Cazorla Vivas 2006), mais, du moins, on peut les trouver consignés dans les catalogues ou les études sur la production lexicographique de l'époque (Bruña Cuevas 2008, Cazorla Vivas 2002). Or, il en est un dont l'existence même est le plus souvent passée sous silence dans la bibliographie la plus spécialisée ; il s'agit du *Diccionario francés-español y español-francés* de Felipe Picatoste, paru à Madrid en 1886. C'est un oubli qui peut s'expliquer par les circonstances éditoriales qui ont présidé à sa publication ; mais ce sont justement ces particularités éditoriales qui le rendent unique en son genre et digne, nous semble-t-il, des commentaires que nous allons y consacrer dans ce travail.

Son auteur, le madrilène Felipe Picatoste y Rodríguez (1834-1892), a commencé son activité académique comme professeur de mathématiques à Madrid, au collège Real Hispano et au lycée San Isidro (1852-1857). Il n'est pas surprenant, par conséquent, que son premier ouvrage publié[1] ait été *Elementos de matemáticas*, destiné à l'enseignement de cette matière dans le secondaire ; paru en 1860, il sera régulièrement réédité pendant soixante-cinq ans, jusqu'en 1925, c'est-à-dire, bien après la mort de son auteur, tout d'abord révisé par son fils, Valentín

---

[1] En réalité, il avait déjà été le co-auteur (avec José R. Fernández) de la brochure intitulée *Esplicacion* [sic] *del nuevo sistema legal de pesas y medidas, con tablas para la reducción de unas medidas a otras, arregladas a lo publicado en la Gaceta del 28 de diciembre del último año* (Madrid : Pedro Montero, 1853).

Picatoste García (1862-1913), puis par Julio Picatoste y Picatoste. Il s'agit de son ouvrage le plus vendu et le plus connu par le grand public. C'est certainement son succès qui l'a encouragé à la publication d'autres manuels pour le secondaire : sciences naturelles, physique et chimie, géographie, histoire... Il n'a publié, par contre, aucun manuel de français. Cette variété de manuels indique bien les connaissances encyclopédiques que possédait Picatoste[2], des connaissances qui se révèlent surtout dans un ensemble d'ouvrages sur l'histoire de la science et de la littérature espagnoles et sur l'histoire de l'Espagne, toujours cités par les chercheurs actuels[3].

C'est là un labeur remarquable que Picatoste menait en parallèle avec ses articles dans plusieurs journaux (*Las Novedades, El Manifiesto, El Heraldo de Madrid*)[4] et avec son activité politique. Fils d'un libéral, il a contribué en première ligne au triomphe de « la Gloriosa », la révolution qui ouvre en 1868 le « Sexenio revolucionario » (ou le « Sexenio democrático », si l'on préfère cet autre dénomination). Cette participation active a été récompensée par le ministre Manuel Ruiz Zorilla avec un poste de haut fonctionnaire ministériel (un *negociado*), qu'il maintiendra jusqu'à la restauration de la dynastie des Bourbons. C'est justement en tant que *Jefe del Negociado primero de Instrucción Pública* qu'il présentera au ministre José Echegaray un rapport sur les bibliothèques populaires, dont il était le responsable principal[5].

L'idée d'ouvrir des bibliothèques populaires avait était lancée par Ruiz Zorrilla en janvier 1869 et confirmée en septembre par son successeur au ministère, Echegaray. Picatoste a donc commencé à envoyer des lots de livres à

---

2 Picatoste était licencié en Droit et en Sciences de l'Universidad Central de Madrid (Pasamar Alzuria et Peiró Martín 2002 : 494).

3 Par exemple, sa biographie de Calderón de la Barca (*Homenage* [sic] *a Calderón. Monografías. La vida es sueño*, Madrid : Nicolás González, 1881, pp. 7-61), son étude *Don Juan Tenorio* (Madrid : J. Gaspar, 1883), ses *Estudios sobre la grandeza y decadencia de España* (Madrid : Viuda de Hernando y C.ª, 1883-1887) ou ses *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI. Estudios biográficos y bibliográficos de ciencias exactas, físicas y naturales y sus inmediatas aplicaciones en dicho siglo* (Madrid: Manuel Tello, 1891). Picatoste a également développé un important travail de divulgation scientifique et culturelle avec ses contributions dans des revues telles que *Revista del Movimiento Intelectual en Europa* (dont il était le directeur), *Museo Español de Antigüedades*, *El Museo Universal*, *Revista Hispano-Americana*, *La Academia*, *El Centenario* ou *La Ilustración Nacional* (Pasamar Alzuria et Peiró Martín 2002 : 494).

4 Picatoste a également été nommé directeur de l'Imprenta Nacional et de la *Gaceta* (1872-1874) (cf. l'entrée correspondant à son nom dans le *Diccionario enciclopédico hispano-americano*).

5 *Memoria sobre las bibliotecas populares presentada al Excmo. Sr. Don José Echegaray, ministro de Fomento, por don Felipe Picatoste, Jefe del Negociado primero de Instrucción Pública.* Madrid : Imprenta Nacional, 1870.

différentes écoles distribuées sur tout le territoire espagnol, le but du programme étant la création d'un réseau de bibliothèques dans les villages. Installées aux écoles et gérées par leurs maîtres, ces bibliothèques devaient rendre service non seulement aux écoliers, mais, surtout, et moyennant un service de prêt à domicile, aux paysans et à d'autres habitants de la campagne aux ressources économiques limitées. On ne peut pas dire que ce programme ait généralement atteint ses objectifs ; peu appuyé financièrement, devant affronter un analphabétisme assez généralisé et un manque d'enthousiasme de la part des gouvernements conservateurs, il s'étiolera peu à peu pendant le règne d'Alphonse XII jusqu'à son arrêt définitif. Mais ce projet constitue, tout de même, une initiative pionnière, un précédent d'autres programmes similaires lancés au XX[e] siècle, notamment sous la Deuxième République.

Si nous parlons de cette initiative ministérielle, c'est parce que, quoique indirectement, elle garde un certain rapport avec la publication du dictionnaire bilingue de Picatoste. Du côté de l'initiative privée, Gregorio Estrada a promu un projet éditorial qui rappelle largement le projet officiel des bibliothèques populaires. Il est même probable qu'Estrada s'est proposé la publication d'une collection de livres susceptibles d'être acquis par l'État comme les mieux adaptés au projet public de création de bibliothèques populaires. À partir de 1878, en effet, Estrada a commencé la publication à Madrid de sa collection « Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada ». L'introduction de l'un des premiers volumes de cette collection rend bien compte des buts poursuivis :

> La falta que hay en nuestro país de libros puramente prácticos, poco costosos, que en lenguaje usual y sencillo difundan los conocimientos de cada oficio ó arte mecánico que hoy adquieren las personas que á ellos se dedican de una manera imperfecta y rutinaria, después de largos y no siempre provechosos aprendizajes, ha motivado la publicacion de la Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada, ó sea Coleccion de Manuales de Artes y Oficios, los que dejando a un lado cálculos y fórmulas teóricas que exigen conocimientos superiores prévios y limitándose única y exclusivamente á exponer de un modo claro y tangible los resultados que la experiencia, auxiliada de la ciencia, dicta como leyes y reglas fijas que deben tenerse en cuenta en cada oficio, han de servir para popularizar su enseñanza, fomentando al mismo tiempo la instruccion de las clases obreras, y abriendo su inteligencia á un conocimiento ó práctica razonada, que ha de perfeccionar indudablemente los resultados sucesivos. (Ricardo Marcos y Bausá, *Manual del albañil.* Madrid : Gregorio Estrada, 1879, pp. 5-6).

Même si ces propos sont surtout applicables à une des sections de la collection, il nous semble que l'esprit qui les informe s'étend à la collection toute entière. Celle-ci, en effet, a fini par être composée de six sections : « Artes y

oficios [6] », « Agricultura, cultivo y ganadería [7] », « Conocimientos útiles [8] », « Historia [9] », « Religión [10] » et « Literatura [11] ». Dès le début, la collection a reçu l'appui public de la Sociedad Matritense de Amigos del País[12], puis celui de diverses académies et celui du Conseil de l'Instruction Publique, qui en a même inclus certains titres dans la liste de ses manuels conseillés[13]. Les souscripteurs aux six sections recevaient en outre, gratuitement, la *Revista Popular de Conocimientos Útiles*, un hebdomadaire rédigé par les mêmes auteurs des volumes composant la « Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada » et édité aussi par Estrada. C'est, comme on le voit, tout un programme destiné à élever le niveau de formation du peuple en vue d'un développement économique plus ferme. Or, il est intéressant de constater que le français va faire partie de ce programme[14].

Felipe Picatoste a commencé sa participation à la collection par *Las frases célebres: estudio sobre la frase en religión, ciencias, literatura, historia y política*, l'ouvrage qui

---

6 Avec des titres tels que *Manual de Metalurgia*, *Manual de industrias químicas inorgánicas*, *Manual de Litografía*, *Manual del vidriero*, etc.

7 *Manual de cultivos de árboles frutales y de adorno*, *Manual de aguas y riegos*, *Manual de podas e ingertos* [sic] *de árboles frutales y forestales*, etc.

8 *Manual de física popular*, *Manual de mecánica popular*, *Manual de electricidad popular*, *Manual de telefonía*, etc.

9 *Guadalete y Covadonga*, *León y Castilla*, *La Corona de Aragón*, *Comunidades, germanías y asonadas*, *El cardenal Jiménez de Cisneros*, etc.

10 *Año cristiano*.

11 *Novísimo romancero español*, *Romancero de Zamora*, *Las regiones heladas*, *Los doce Alfonsos*, etc.

12 Les volumes de la « Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada » portaient cette dédicace : « Á la Sociedad Matritense de Amigos del País, legítima representante de los intereses morales y materiales del país, dedica la Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada el socio Gregorio Estrada. »

13 *Manual de cultivos agrícolas* (1879), d'Eugenio Pla y Rave; *Manual del albañil* (1879), de Ricardo Marco y Bausá.

14 Le français, comme d'autres langues, a été également présent, dès le début, dans les lots de livres remis par Picatoste aux bibliothèques populaires. Dans le rapport de ce dernier pour le ministre Echegaray, il spécifie la quantité d'ouvrages accordés à chaque bibliothèque et le nombre correspondant à chaque branche du savoir ; or, on y trouve toujours un ensemble sur les « lenguas » (à ne pas confondre avec les livres rassemblés sous les titres « escritura », « gramática » ou « literatura y filosofía »). On peut lire, en outre, dans un appendice du même rapport, les noms des personnes ou des institutions ayant fait don d'ouvrages pour les bibliothèques populaires et les titres de ces ouvrages; or, non seulement les livres en français ou sur le français n'y sont pas rares, mais on y rencontre les noms de certains auteurs d'ouvrages destinés à l'enseignement de la langue française : Léon Chartrou (*Gramática hispano-francesa*, 1863, et *Recueil littéraire*, 1864), Javier Offerrall (*Selectas francesas*, 1864, et *Clave razonada*, 1867), Alejandro Vidal y Díaz (*Compendio de gramática francesa*, 1869), Enrique Benavent (*El idioma francés puesto al alcance de los españoles*, 1869).

ouvre, en 1879, la sixième section (« Literatura »). Bientôt viendront s'y ajouter, sortis également de sa plume, *La estética en la naturaleza, en la ciencia y en el arte : formas elementales* (1881, section "Conocimientos útiles") et *Manual de fotografía* (1882, section "Artes y Oficios"). Mais c'est, en fait, sa participation à la troisième section, « Conocimientos útiles », qui nous intéresse le plus, car c'est là que Picatoste fera paraître, après *La estética de la naturaleza* (1881), le premier de ses dictionnaires, monolingue, en 1882 : son *Diccionario popular de la lengua castellana*.

Il ne s'agissait pas de son premier ouvrage lexicographique. En 1862, il avait déjà publié un *Vocabulario matemático-etimológico* (Madrid : Aguado), puis, en 1865, son *Excursión de Madrid a Bayona, seguida de una breve gramática y un vocabulario vascuence* (Madrid : Querol ; vocabulaire espagnol-basque) et, en 1873, *El tecnicismo matemático en el Diccionario de la Academia Española* (Madrid : S. Martínez). Avec son *Diccionario popular de la lengua castellana*, la section de la « Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada » sur les connaissances utiles s'enrichissait d'un premier ouvrage linguistique. Quatre ans plus tard, en 1886, le second et dernier ouvrage de ce genre complètera la section : c'est son *Diccionario francés-español y español-francés*[15].

L'ordre de parution de ces deux dictionnaires et l'inclusion même d'un dictionnaire bilingue dans la section de connaissances utiles sont justifiés par Picatoste lui-même dans la préface de ce dernier ouvrage :

> Después del Diccionario de la lengua castellana, el que se usa con más frecuencia y por mayor número de personas, es indudablemente el francés-español, ya á causa de la importancia que hoy tiene la lengua francesa y de lo mucho que en España se traduce, ya porque el número de jóvenes que aprenden esta lengua es crecidísimo. Por esta razón damos el segundo lugar de la serie de los Diccionarios de la BIBLIOTECA ENCICLOPÉDICA POPULAR ILUSTRADA al que hoy ofrecemos al público.

Quant à l'objectif de mettre à la disposition des Espagnols un dictionnaire bilingue à prix réduit, c'est plutôt à l'éditeur qu'il convient de céder la parole :

> DOS PALABRAS DEL EDITOR
> En este DICCIONARIO hemos seguido las mismas reglas que en el francés-español, procurando reducir el tamaño del libro, y por tanto el precio, sin que se resienta la riqueza y la utilidad de la obra; y evitando el uso de una letra tan pequeña que sea perjudicial á la vista, defecto gravísimo que suelen tener los Diccionarios manuales impresos en Francia.

---

15 À notre connaissance, les autres dictionnaires bilingues (avec l'espagnol et l'anglais, l'italien ou l'allemand) dont Estrada projetait de compléter sa collection (cf. l'introduction du dictionnaire monolingue de Picatoste, 1882) n'ont jamais vu le jour.

> Es costumbre de los editores publicar y vender unidos ambos Diccionarios, el español-francés y el francés-español, con objeto de evitar la desigualdad de la venta, que es siempre mayor en el que se refiere principalmente á la lengua extraña. El editor de este libro rompe esa costumbre, dejando en libertad al comprador de adquirir la parte que quiera y que le sea más útil, sin obligarle á tomar al mismo tiempo lo que no quiere ó no necesita, exigiéndole por consiguiente mayor desembolso.

En fait, étant donné la qualité du papier utilisé et le caractère élémentaire du dictionnaire, celui-ci ne revenait pas trop cher à l'acheteur, même s'il n'est pas tout à fait exact, malgré ce que l'éditeur annonce, que les deux parties de l'ouvrage aient pu être acquises séparément. Chacune se composait de deux tomes, et les quatre tomes se présentaient en quatre volumes ; mais les deux premiers tomes, français-espagnol, n'occupent pas seulement les deux premiers volumes, mais également la plus grande partie du troisième, dont uniquement les pages finales sont réservées aux premières lettres de la partie espagnol-français. À elles seules, ces premières lettres (jusqu'à la voix *curvilinio*) constituent donc le tome III ; le tome IV (espagnol-français, de la voix *curvo* jusqu'aux dernières entrées de la lettre *z*) occupe en entier le quatrième volume[16]. Comme on le voit, un client intéressé uniquement à la partie espagnol- français pouvait n'acheter que deux volumes (le troisième et le quatrième), tandis que celui intéressé à la partie français-espagnol devait nécessairement acquérir trois volumes (les trois premiers). Tous devaient donc acheter le troisième volume[17]. C'est là, probablement, une argutie de l'éditeur pour entraîner l'acheteur à se procurer les deux parties de l'ouvrage, étant donné que, s'il en achetait une seule, il disposerait déjà soit des dernières entrées de la première partie, soit des premières de la seconde partie. D'autre part, la partie qui intéressait généralement le plus à l'époque était celle de décodification, c'est-à-dire la première, français-espagnol, en trois volumes ; pour un peu plus, on pouvait se procurer l'ouvrage en entier en acquérant le dernier volume[18].

---

[16] Il s'agit des numéros 83-86 de la collection. Le *Diccionario popular de la lengua castellana*, également en quatre volumes, correspond aux numéros 59 et 62-64.

[17] Nous avons consulté l'exemplaire de l'édition brochée qui se trouve à la Biblioteca Pública del Estado "Bartolomé J. Gallardo" (Badajoz), cote 5623-5626.

[18] Selon la publicité qu'inclut la *Revista Popular de Conocimientos Útiles* dans son numéro du 28 novembre 1886, p. 103, chacun des deux dictionnaires de Picatoste –monolingue et bilingue– était vendu au prix de cinq pesetas. Étant donné que chacun se composait de quatre volumes, ce prix n'était pas excessif : chacun des volumes des autres ouvrages de la « Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada » était vendus, en 1882, à six réaux (ou à quatre réaux –une peseta– pour les souscripteurs). Les souscripteurs de la *Revista Popular* résidant en Espagne payaient, pour tous les numéros d'une année (1886 ; un numéro par semaine), quarante réaux, soit dix pesetas. Pour ce prix, ils recevaient, de plus, quatre ouvrages de la

L'éditeur a raison, par contre, lorsqu'il vante que les caractères de son ouvrage ne sont pas aussi petits que ceux habituellement employés dans les dictionnaires du même genre imprimés en France. C'est là une première référence des préliminaires aux concurrents principaux que devrait affronter ce nouvel ouvrage, c'est-à-dire aux dictionnaires manuels français-espagnol et espagnol-français importés de France. À ce moment là, certains dictionnaires de ce genre étaient édités à Barcelone ; l'imprimeur Pujal a lancé au marché, dans la décennie de 1880, au moins quatre tirades de son *Verdadero Taboada*, dont le titre fait référence au dictionnaire de Manuel Núñez de Taboada, l'un des plus connus du siècle, mais dont la première édition, à Paris, date de 1812. De toute évidence, cependant, les dictionnaires portatifs bilingues les plus vendus au moment où paraît celui de Picatoste arrivaient de Paris ; il s'agissait du dictionnaire de Domingo Gildo, édité par la maison Bouret, et du dictionnaire attribué à Vicente Salvá, édité par Garnier. Tous deux présentaient ces petits caractères nuisibles à la vue que condamne Estrada[19]. En échange, leur reliure et leur qualité typographique étaient bien supérieures à celles de l'ouvrage imprimé par Estrada, assez déficient en ce qui concerne ces domaines.

Tout de même, prévoyant que son argument sur les petits caractères pourrait ne pas être suffisant pour convaincre l'acheteur de préférer le dictionnaire de Picatoste à ceux venus de l'étranger, Estrada a recours à une raison plus élevée : celle du patriotisme. Reprenant, peut-être sans le savoir, le même appel à la fierté nationale qu'avait lancé Antonio de Capmany au début du siècle –en 1805– pour faire valoir son dictionnaire bilingue face à ceux qui étaient imprimés en France, en l'occurrence ceux de Claude-Marie Gattel (1790) et Barthélemy Cormon (1800)[20],

---

« Biblioteca », qu'ils pouvaient librement choisir, mais desquels étaient exceptés les dictionnaires, certainement en raison de leur plus petite marge de bénéfices pour l'éditeur (cf. l'introduction d'Estrada au dictionnaire monolingue de Picatoste –1882– et notre note suivante).

[19] La bonne lisibilité des textes de la collection fait toujours partie de la publicité qu'en faisait son éditeur. Celle-ci incluait toujours la phrase « Los tomos […] llevan papel especial, *higiénico para la vista.* » Malgré tout, les caractères du premier dictionnaire publié par Estrada – Picatoste, 1882 – étaient plus petits que ceux employés dans les ouvrages précédents de sa collection : « No hay para qué decir el sacrificio que nos imponemos al emprender esta serie de *Diccionarios*. El gasto de papel, que ha de ser de calidad especial, como el de un libro que ha de manejarse con frecuencia y rapidez ; una nueva fundición de letra pequeña, que dará á cada tomo más del doble de la lectura que hoy tiene ; el mayor número de páginas que lleva cada tomo ; una confección literaria más costosa […] » (Picatoste 1882, introduction signée par Estrada).

[20] De même que Capmany, Estrada se montre, dans certains de ses propos, comme contraire à l'emploi abusif de gallicismes en espagnol, notamment, encore comme Capmany, à ceux introduits par les traducteurs ; faisant allusion à sa collection, par exemple, il déclare vouloir

Estrada ajoute aux deux paragraphes que nous avons cité ci-dessus les propos que voici :

> Hemos procurado, pues, no solo dar un paso más en la publicación de nuestra *Biblioteca*, realizando nuestras promesas y correspondiendo al favor del público, sino continuando la patriótica lucha que empezamos há tiempo, con objeto de evitar la invasión en España y América de libros impresos en el extranjero, que, bajo una apariencia falsa, y con un precio más falso todavia, porque no pagan originales, perjudican á muchas de nuestras industrias, y además, y es de lamentar, suelen estar llenos de erratas é inexactitudes, contribuyendo á hacer creer que necesitamos el auxilio extraño aun en las obras más elementales y que se refieren á lo más nacional que tiene un pueblo, que es su lengua.

En fait, et comme ç'a été aussi le cas dans les premières décennies du siècle, la force des maisons d'édition françaises était, pour lors, difficile à contrecarrer : tandis que le dictionnaire de Picatoste ne sera jamais réédité, ceux de Gildo et Salvá continueront de l'être aux XIXe et XXe siècles. Il faudra attendre les années 1920 pour qu'ils commencent vraiment à craindre la concurrence des dictionnaires du même genre édités en Espagne[21].

En ce qui concerne le contenu, notre ouvrage répond, en gros, aux critères exposés par son auteur dans la préface :

> Reducir la interpretación de las palabras de una lengua á su más breve expresión, de modo que se satisfaga á un tiempo la necesidad de tener un Diccionario completo y la conveniencia de que ocupe poco volumen, no es obra fácil; pero hemos procurado hacerlo hasta donde nos ha sido posible. Por ello empleamos las palabras castellanas en todas sus acepciones, sin explicación ó definición; pero cuando hay alguna limitación en el significado de una voz, ó cuando tiene en una lengua mayor extensión que en la otra, hacemos la advertencia necesaria para fijar su sentido.

Le résultat obtenu correspond à un dictionnaire fortement abrégé et proposant pour chaque entrée soit une seule équivalence, soit, plus souvent, plusieurs équivalences, chacune correspondant à une acception différente. Dans ce dernier cas, aucune indication n'est donnée pour choisir parmi elles la plus

---

« […] dotar á nuestro pueblo de libros de ciencias y artes […], sin incurrir en los galicismos y en las teorías inaplicables á nuestra patria que contienen las obras traducidas. »

[21] Nous pensons, par exemple, au *Diccionario francés-español y español-francés*, de Rafael Reyes, dont la première édition date de 1926 et la 41e de 1979. En raison de sa présence continuelle sur le marché espagnol pendant plus de cinquante ans, il a encore été réimprimé en 2003 (Huelva : Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Huelva, Ayuntamiento de Cartaya).

adéquate. Ce choix est plus facile pour l'utilisateur d'un dictionnaire comme celui-ci quand il s'en sert afin de comprendre la signification d'un mot rencontré dans un texte ; dans notre cas, l'utilisateur espagnol pourrait tirer quelque avantage de la consultation de ce dictionnaire s'il voulait comprendre un terme trouvé dans un texte français : aidé par le contexte, il pourrait arriver, peut-être, à bien choisir, parmi les équivalences proposées, la plus convenable. Toutefois, si, en tant que dictionnaires de décodification, les dictionnaires abrégés similaires à celui de Picatoste peuvent remplir leur fonction, en tant qu'outils de codification il en va tout autrement. S'il s'agit de produire un texte en français, le locuteur hispanophone qui chercherait une entrée espagnole dans le dictionnaire de Picatoste n'y trouverait aucune indication le conduisant à préférer l'une des équivalences consignées aux autres. Dans ce sens, ce genre de dictionnaires s'avère inapproprié pour des débutants ; ils ne pourraient être utiles que pour des utilisateurs possédant déjà un niveau avancé dans une langue étrangère, capables de reconnaître, pour une entrée en langue maternelle, l'équivalence la plus adéquate parmi celles qui leur sont proposées, soit parce qu'ils les ont déjà apprises et momentanément oubliées, soit par exclusion. Seulement, ce genre d'utilisateurs préfère habituellement des dictionnaires plus élaborés.

Ces considérations, cependant, n'excluent pas que l'ouvrage de Picatoste ait pu remplir son but principal. Adressé à des hispanophones, la plupart de ses utilisateurs ont dû s'en servir principalement pour décodifier, pour comprendre le français[22]. S'ils étaient des adultes, ce dictionnaire a pu leur faciliter l'accès à des textes français ; et de même s'ils étaient des écoliers, étant donné que la méthode prépondérante à l'époque dans l'enseignement-apprentissage d'une langue étrangère, celle de grammaire-traduction, poursuivait un objectif similaire. Or, c'est justement la partie français-espagnol du dictionnaire de Picatoste qui est, malgré sa simplicité, la plus riches en équivalences données pour chaque entrée. Cela même, par contraste, rend encore plus évidente l'inadéquation de la partie de codification, espagnol-français, non seulement moins riche en équivalences, mais présentant une nomenclature plus réduite, comme le montre le fait qu'elle occupe une étendue moins large dans l'ensemble des quatre volumes dont l'ouvrage est composé.

Nous ne croyons pas, toutefois, que ce traitement différent de la macrostructure et de la microstructure des deux parties du dictionnaire soient le résultat d'une volonté préconçue, d'un plan préalablement établi par Picatoste en vue d'un meilleur service aux destinataires de son ouvrage. Rien ne le laisse voir

---

[22] À remarquer les propos, déjà cités, de l'éditeur du dictionnaire de Picatoste : « Es costumbre de los editores publicar y vender unidos ambos Diccionarios, el español-francés y el francés-español, con objeto de evitar la desigualdad de la venta, que es siempre mayor en el que se refiere principalmente á la lengua extraña. »

dans sa préface, du moins. À la limite, Picatoste a pu avoir présent à l'esprit dans la conception de son ouvrage que c'était la partie français-espagnol qui allait vraiment rendre service à ses utilisateurs, mais il est fort probable que la divergence entre les deux parties du dictionnaire est tout simplement due au fait que Picatoste est parti de sources différentes pour composer l'une et l'autre. Pour la partie français-espagnol, il est parti d'un dictionnaire complexe, peu apte pour des débutants, d'un grand dictionnaire très éloigné des simples ouvrages destinés aux écoliers. Nous parlons du *Diccionario francés-español* de Francisco Corona Bustamante, récemment lancé à Paris, en 1882, par la maison Hachette. Étant donné sa qualité et le fait qu'il s'agissait du dictionnaire bilingue le plus moderne, Picatoste a dû le considérer comme la meilleure source dont il pouvait s'inspirer. Pour ce faire, il a été obligé de le soumettre à une réduction draconienne, et ce non seulement dans le nombre des entrées (élimination de la plupart des voix de spécialité, par exemple), mais également au niveau de la microstructure, largement développée dans l'ouvrage de Corona. Malgré tout, le dictionnaire de Picatoste retient finalement beaucoup plus de technicismes que ceux dont aurait eu besoin un utilisateur débutant ou peu avancé en français. En ce qui concerne la microstructure, la grande extension de la source de départ laisse finalement dans notre dictionnaire abrégé une certaine quantité de collocations et une tendance à la multiplication des équivalences françaises pour chaque entrée espagnole, malgré l'élimination de beaucoup de celles données par Corona et la réduction à leur expression minimale de celles que Picatoste a décidé de garder. C'est là, sans doute, une réélaboration qui a dû demander du temps.

La composition du dictionnaire espagnol-français, par contre, a certainement été plus rapide. La partie correspondante du dictionnaire de Corona Bustamante ne paraîtra qu'en 1901, raison pour laquelle Picatoste a été contraint de chercher une source différente. Peut-être épuisé par le travail investi dans la partie français-espagnol, il a adopté la solution la plus facile. Il aurait pu partir d'un dictionnaire bilingue espagnol-français similaire au dictionnaire français-espagnol de Corona : par exemple, celui de Francisco de Paula Noriega (1856), attribué à Vicente Salvá[23], plusieurs fois réédité en grand format dans les années 1880. Or, ce dictionnaire de Noriega-Salvá s'éditait aussi parallèlement, dès le début, dès 1856, en version abrégée. Considérant, sans doute, qu'il était inutile de refaire un travail déjà fait, Picatoste a opté pour prendre comme point de départ cette version réduite du dictionnaire espagnol-français de Noriega-Salvá. Il en a tout de même supprimé un petit nombre d'entrées et a réduit encore le nombre des équivalences françaises, mais, en gros, il suit de près l'original. Évidemment, abréger un dictionnaire déjà abrégé devait donner un résultat assez différent de celui obtenu

[23] Cette attribution à Salvá constitue un chapitre vraiment curieux dans l'histoire de la lexicographie franco-espagnole. Nous nous en sommes occupé dans Bruña Cuevas (2006).

par la condensation d'un dictionnaire en grand format. D'où, cherchée volontairement ou pas, la disparité entre les deux parties du dictionnaire de Picatoste.

Ce dictionnaire, comme nous l'avons dit, n'a jamais été réédité. Il n'a eu aucune influence sur la lexicographie franco-espagnole postérieure et ne représente par lui-même, et sur le plan purement lexicographique, aucune innovation digne d'être prise en compte. Mais son importance ne réside pas, à nos yeux, dans sa valeur linguistique, mais dans son insertion dans le contexte éditorial et social où nous l'avons situé : dans une collection qui s'inscrit dans un programme social d'expansion de la formation des couches populaires, notre ouvrage a été considéré comme l'outil le plus adéquat pour l'accès à la langue française, elle-même regardée comme devant faire partie des « connaissances utiles » qu'il s'agissait de promouvoir. C'est de ce point de vue que notre dictionnaire acquiert sa vraie signification et qu'il mérite de figurer dans l'histoire de la lexicographie bilingue français-espagnol.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BENAVENT, E., *El idioma francés puesto al alcance de los españoles*. Madrid : Hijos de Vázquez, 1869.

BRUÑA CUEVAS, M., « El *Nuevo diccionario francés-español y español-francés* (1856) atribuido a Vicente Salvá ». *Bulletin hispanique*, vol. 108, nº 2, 2006, pp. 577-609.

--- « Les dictionnaires encyclopédiques bilingues français-espagnol ». In SUSO LÓPEZ, J., LÓPEZ CARRILLO, R. (éds), *Le français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture*. Grenade : Universidad de Granada, APFUE, GILEC, 2004, vol. 2, pp. 35-44.

---, « Un diccionario bilingüe enciclopédico (Ramón Joaquín Domínguez, 1845-1846) ». In SALINERO CASCANTE, M. J., IÑARREA LAS HERAS, I. (eds), *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2003, vol. 2, pp. 283-294.

---, « Los diccionarios bilingües francés-español durante los siglos XVI a XIX ». In BRUÑA CUEVAS, M. (éd.), *Lexicografía bilingüe y plurilingüe del español (siglos XV-XIX)* (*Philologia Hispalensis*, nº 22). Séville : Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, 2008, pp. 37-111.

CAPMANY, A. de, *Nuevo diccionario francés-español. En este van enmendados, corregidos, mejorados y enriquecidos considerablemente los de Gattel y Cormon*. Madrid : Sancha, 1805.

CAZORLA VIVAS, M. C., *Lexicografía bilingüe de los siglos XVIII y XIX con el español y el francés*. Thèse dirigée par Manuel Alvar Ezquerra, Universidad

Complutense, 2002. http://eprints.ucm.es/tesis/fll/ucm-t26053.pdf [Page consultée le 12 juin 2011].

---, « Lexicografía bilingüe del siglo XIX. La primera edición del *Diccionario francés-español y español-francés* de R.-J. Domínguez ». In DOVAL REIXA, I., PÉREZ RODRÍGUEZ, M. R. (éds), *Adquisición, enseñanza y contraste de lenguas, bilingüismo y traducción*. Vigo : Universidade de Vigo, 2003, pp. 63-70.

---, « Un repertorio desconocido en la lexicografía bilingüe del siglo XIX : el *Nuevo diccionario francés-español y español-francés* de Pedro Freixas y Sabater (1864) ». In BUSTOS TOVAR, J. J. de, GIRÓN ALCONCHEL, J. L. (éds), *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid : Arco Libros, 2006, vol. 2, pp. 1333-1344.

CHARTROU, L., *Gramática hispano-francesa, según los preceptos de la Academia francesa y las influencias del buen uso*. Alicante : R. Jordá, 1863.

---, *Recueil littéraire, o prosa y verso para el curso académico de lengua francesa del Instituto de Segunda Enseñanza de Cáceres*. Cáceres : N. M. Jiménez, 1864.

CORMON, J. L. B., *Dictionnaire portatif et de prononciation, espagnol-français et français-espagnol, à l'usage des deux nations*. Lyon : B. Cormon, Blanc, Reymann, 1800.

CORONA BUSTAMANTE, Fr., *Diccionario francés-español*. Paris : Hachette, 1882.

---, *Diccionario español-francés*. Paris : Hachette, 1901.

DICCIONARIO enciclopédico hispano-americano. Barcelone : Montaner y Simón, 1894.

GARCÍA BASCUÑANA, J. F., « Le *Dictionnaire français-espagnol / espagnol-français* de Nemesio Fernández Cuesta et la rénovation de l'enseignement des langues étrangères en Espagne à la fin du XIXe siècle ». In GIROUD, A. (éd.), *Aspects de l'histoire de l'enseignement des langues : 1880-1914*. Neuchâtel : Commission Interuniversitaire de Linguistique Appliquée, Société Suisse de Linguistique, 1992, pp. 117-124.

GATTEL, Cl.-M., *Nouveau dictionnaire espagnol et françois, françois et espagnol, avec l'interprétation latine de chaque mot*. Lyon : Bruyset frères, 1790.

GILDO, D., *Dictionnaire espagnol-français et français-espagnol augmenté de plus de 20.000 mots usuels de sciences, arts et métiers. Et de la prononciation figurée de chaque mot dans les deux langues*. Paris : Rosa et Bouret, 1858 (2e éd.).

NÚÑEZ DE TABOADA, M., *Dictionnaire français-espagnol et espagnol-français plus complet et plus correct que tous ceux qui ont été publiés jusqu'à ce jour y compris celui de Capmany*. Paris : Brunot-Labbé, Rey et Gravier, T. Barrois, 1812.

OFFERRALL, J., *Selectas francesas o Manual de traducción para facilitar haciendo amena e instructiva la de francés a español*. Cadix : Imprenta de la Revista Médica, 1864.

---, *Clave razonada de la 2ª edición de las Selectas francesas*. Cadix : Imprenta de la Revista Médica, 1867.

PASAMAR ALZURIA, G., PEIRÓ MARTÍN, I., *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*. Madrid : Akal, 2002.

QUILIS MERÍN, M., « Las tareas lexicográficas en el siglo XIX: los diccionarios de Ramón Joaquín ». CAMPOS SOUTO, M., COTELO GARCÍA, R. *et al.* (éds), *Historia de la lexicografía española*. La Coruña : Universidade da Coruña, 2007, pp. 141-152.

REYES, R., *Diccionario francés-español y español-francés*. Madrid : Huelves y Cía., 1926.

SALVÁ, V., *Nuevo diccionario francés-español y español-francés, con la pronunciación figurada en ambas lenguas, arreglado con presencia de los materiales reunidos para esta obra por D. Vicente Salvá, y con otros sacados de los diccionarios antiguos y modernos más acreditados; compuesto con mejor método, más exacto, correcto y completo que todos los publicados hasta el día, por D. J. B. Guim. / Nouveau dictionnaire espagnol-français et français-espagnol avec la prononciation figurée dans les deux langues, plus exact et plus complet que tous ceux qui ont paru jusqu'a ce jour, rédigé d'après les matériaux réunis par D. Vicente Salvá, et les meilleurs dictionnaires anciens et modernes, par F. de P. Noriega*. Paris : Garnier frères, 1856.

VIDAL Y DÍAZ, A., *Compendio de gramática francesa para uso de los españoles estractado* [sic] *de las mejores gramáticas*. Salamanque : S. Cerezo, 1869.

Algunas *nouvelles* de Julio Verne: Traducciones al español en el s. XXI

María-Lourdes CADENA MONLLOR
Universidad de Zaragoza
mlcadena@unizar.es

1. Introducción.

Verne es principalmente reconocido por sus *Viajes Extraordinarios,* pero también escribió muchas otras obras y entre ellas, las *nouvelles* o relatos cortos que, como las novelas, también tuvieron en España en el siglo XIX una importante repercusión y fueron traducidos casi simultáneamente a su aparición en francés por diversos traductores, unos conocidos y otros anónimos, publicándose en diferentes casas de edición o imprentas.

Aunque existen varias ediciones de cada *nouvelle* entre 1852 y 1905, las traducciones distintas no son tan abundantes. En este trabajo me propongo exponer lo que ocurre actualmente con algunas de estas obritas y para ello me centraré fundamentalmente en las ediciones publicadas entre 2000 y 2011.

Evidentemente el corpus de trabajo del siglo XXI deberá incluir no solamente las publicaciones tradicionales en papel, sino también otros soportes, como el electrónico distribuido por Internet, o el audio y video si fuera el caso.

En un mundo globalizado, cuando hablamos de traducciones publicadas en español, deberemos incluir las publicadas en la América de habla hispana. Por otro lado, si nos centramos en traducciones realizadas en España, tendríamos que fijarnos en otras versiones de nuestros relatos cortos vertidas a otras lenguas de España, como el catalán, el vasco, el gallego o el bable, por ejemplo.

Aunque podamos hacer referencia a ellas, excluiremos de nuestro trabajo las adaptaciones o lecturas simplificadas que pudieran haberse realizado.

Tras una revisión de la presencia editorial general de la obra de Verne en España y en español, nos adentraremos en la comparación de las traducciones de estos relatos con los originales franceses y si es el caso, con las realizadas en el siglo XIX.

Esto nos permitirá concluir y verificar si actualmente continuamos leyendo las mismas *nouvelles* que sedujeron al público decimonónico así como las novedades en este campo puestas a disposición de los lectores del XXI.

2. Presencia editorial.

Una primera aproximación a las bases de datos españolas y americanas nos muestra que las obras vernianas que siguen publicándose en diferentes ediciones en papel, llamémoslas tradicionales, (íntegras, ilustradas, abreviadas, adaptadas, simplificadas), son fundamentalmente los títulos más exitosos ya desde el XIX: *Vingt mille lieues sous les mers*, *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*, *Voyage au centre de la Terre, Cinq semaines en ballon, Michel Strogoff,* aunque en mayor o menor medida, siguen publicándose todos los títulos.

En los últimos años proliferan las reediciones en castellano de textos adaptados y de adaptaciones ilustradas, pero también en catalán y alguna en gallego. Estas obras no íntegras que ofrece el mercado editorial son los títulos más conocidos que acabamos de citar. Lo mismo ocurre en las ediciones hispanoamericanas: por ejemplo en Chile en los últimos diez años se han puesto en el mercado textos abreviados y algunos ilustrados, todos, de las novelas más célebres.

En vasco se han publicado en este periodo los mismos títulos que en español o en catalán (*Le Tour du monde*, *Michel Strogoff*, *Voyage au centre de la Terre*, otro menos popular: *Les naufragés de l'air* y *Les revoltés de la Bounty*).

Como curiosidad, por lo raro, hemos encontrado dos traducciones al bable de Xesús González Rato publicadas por Trabe, una en 2007: *La vuelta al mundu n'ochenta díes* y la otra *Los solevaos del "Bounty"* en 2003.

Evidentemente el año de mayor proliferación de obras vernianas publicadas en España es el año del centenario de la muerte del autor francés, 2005, cuando las traducciones publicadas pasan de cien. También es importante en este ámbito el año 2003. En el último año, 2010, hemos contabilizado una veintena.

2.1. Los títulos de las nouvelles.

La mayoría de estos relatos cortos sobre los que versa nuestra investigación conocieron más de una versión francesa escrita por Verne. Los títulos que citamos a continuación corresponden a las versiones publicadas originalmente en francés por Hetzel. Son los siguientes: *Un drame dans les airs*, *Dix heures en chasse*, *Frritt-Flacc*, *Maître Zacharius*, *Martin Paz*, *Une fantaisie du docteur Ox*, *Un hivernage dans les glaces*, *Gil Braltar*, *Les révoltés de la Bounty*, *Les forceurs de blocus* y, finalmente, *Un drame au Mexique.*

2.1.1. Ediciones en soporte tradicional

Estos relatos cortos no se han editado mucho durante los últimos diez años. Una de las características de la publicación de las *nouvelles*, tanto en francés como en español es su edición conjunta con otra u otras obras, e incluso han

formado volúmenes de cuentos como *Le docteur Ox* que englobó ya en 1874 otros cuatro textos cortos.

En general, es la editorial de Barcelona RBA Coleccionables la que ha publicado en su colección *Julio Verne,* las obras completas de este autor. Como curiosidad, comentaremos que durante los meses de junio y julio de 2011 se vuelven a poner a la venta en España estas ediciones y se entregan junto con el dominical del periódico de tirada nacional *El Mundo.*

En el año 2003 se editan diez *nouvelles*, todas las que componen nuestro corpus, excepto *Los amotinados de la Bounty* que se había publicado un año antes junto a *Una ciudad flotante* en la serie *Biblioteca Julio Verne.* Curiosamente en 2002, RBA edita por última vez este relato que novela una historia real sobre el motín producido a bordo de ese barco en 1789, tal vez porque realmente fue escrito por el geógrafo Gabriel Marcel y a Julio Verne sólo se le debe la corrección del texto original del que había comprado los derechos. En el año 2007 se reeditarán 4 títulos, que se completarán en 2008 con los 6 restantes.

La edición RBA reproduce fielmente la imagen que pudieron tener las obras cuando Hetzel las editó en el XIX y está pensada para coleccionistas y bibliófilos. Desde el punto de vista del contenido tampoco se caracteriza por la innovación ya que leemos las traducciones de las segundas versiones vernianas, es decir, las aceptadas para su publicación por el editor francés. En cuanto a las traslaciones, aunque se han modernizado en la expresión, podemos decir que corresponden a los mismos traductores decimonónicos.

Así, *De Glasgow a Charleston* (*Les forceurs de blocus*, en francés) es la misma que la de 1872 realizada por el desconocido traductor G. R. y M.; *Una fantasía del doctor Ox, Una invernada entre los hielos, Un drama en los aires y Maese/Maestro Zacarías* son traducciones de 1875 realizadas por Vicente Guimerá; *Martín Paz* fue traducida por Nemesio Fernández Cuesta en 1876, como también *Los amotinados de la Bounty* y *Un drama en Méjico/Méxic*o en 1879. *Diez horas de caza* reproduce la realizada por Antonio de Alba en 1883 y la que el mismo traductor realizó de *Frritt- Flacc* en 1886. La última, de la que desconocemos el mediador es *Gil Braltar*, aparecida por vez primera en español en 1887.

2.1.2. Ediciones en soporte electrónico

Las ediciones electrónicas normalmente ignoran el nombre de los traductores, editores, correctores, etc. Tampoco se encuentra información muy

abundante en la red sobre estas ediciones digitales ni sobre el editor[1]. Para las traducciones en soportes distintos al papel, hemos seleccionado las que ofrecen los sitios siguientes:

El sitio correspondiente a la *Biblioteca Virtual Julio Verne* (en adelante, BVJV), (http://www.jverne.net/bvirtual/intro.htm#A2), sitio de origen peruano, diseñado y mantenido desde 2004 por Cristian Tello de la Cruz. Se ofrecen gratuitamente 53 obras de Verne, incluyendo novelas, ensayos, discursos, obras de teatro, trabajos apócrifos y veintiún cuentos, entre los que aparecen las once *nouvelles* que estamos comprobando. De ellas, sólo dos (*Gil Braltar* y *Los amotinados de la Bounty)* son de nueva traducción, realizadas ambas por Ariel Pérez. El resto proceden, según el propio responsable, « de fuentes en Internet y de personas colaboradoras con este sitio, a quienes se reconoce debidamente su participación ».

El segundo sitio de Internet examinado es *El Aleph,* creado en 1999, (http://www.elaleph.com). Su servidor se encuentra en Canadá pero está asesorado por argentinos. Como ellos mismos dicen, su objetivo es desarrollar la primera biblioteca en español de Internet y ponerla a disposición de usuarios registrados.

La tercera es la biblioteca en español de libros gratuitos *Librodot,* (http://www.librodot.com/), que tiene alojadas todas estas *nouvelles.*

Liblit es una bitácora dedicada a recopilar reseñas literarias y libros que sirve de enlace a obras, artículos y libros editados o digitalizados, por ejemplo por *Librodot*, (http://librosgratis.liblit.com/ index.php?subdir=V%2FVerne%2C%20Jules%20(1828-1905)&sortby=size).

El Portal educativo colombiano, *Medellin.edu.co* cuenta con un gran repositorio de contenidos educativos. Entre ellos, dos *nouvelles*: *Un drama en México*[2] y *El doctor Ox*[3] (esta última igual a TodoEbook.net, con los mismos errores).

Ciudad Seva, « Hogar electrónico del escritor Luis Lopez Nieves » de Puerto Rico, pone a disposición de los internautas *Frritt Flacc* en la *Biblioteca Digital Ciudad Seva* (http://www.ciudadseva.com / textos/cuentos/fran/verne/jv.htm).

El blog *Todo Ebook.net* se dedica a la difusión de noticias y a las descargas de libros electrónicos (*ebooks*) libres de derechos de autor. En este sitio

[1] Todas las *nouvelles* han sido consultadas por última vez el 25 de mayo de 2011. Puesto que se puede acceder a ellas a través de los enlaces insertados en el texto, ya no se volverán a citar en las referencias bibliográficas finales.
[2] http://www.medellin.edu.co/sites/Educativo/repositorio%20de%20recursos/Verne_Julio -Un%20Drama% 20 En% 20 Mexico.pdf
[3] http://www.medellin.edu.co/sites/Educativo/Repositorio%20de%20Recursos/Verne_Juli o-El%20Doctor %20Ox.pdf

encontramos veinte relatos cortos, entre los cuales nuestras *nouvelles*, bajo el título *Julio Verne. Cuentos completos*. (http://www.todoebook.net/ebooks/autores/julio-verne/page/2).

El sitio argentino *Escolar.com*, incluye el relato *Gil Braltar,* entre otras obras de Verne, en http://www.gratislibros.com.ar/LIBROS028.htm. Se trata de una versión poco cuidada, llena de errores tipográficos y ortográficos.

Finalmente, *Scribd* es « la empresa de publicación y lectura social más grande del mundo ». En ella aparece *Les forceurs de blocus*, traducida como *De Glasgow a Charleston,* editada por la chilena Pehuén Editores en 2001. (http://es.scribd.com/doc/14243790/Julio-Verne-De-Glasgow-a-Charleston).

2.2 Las traducciones de las nouvelles.

A continuación repasamos el número de traductores distintos para cada una de las obritas así como su presencia en el mundo editorial, tanto en soporte tradicional como en otros soportes digitales[4].

Cinco de las once *nouvelles* estudiadas no han sido merecedoras de traducciones nuevas, lo que indica que seguimos leyendo las mismas versiones que en el siglo XIX realizaron Guimerá, Fernández Cuesta y Antonio de Alba.

Se trata de *Un drama en los aires* y *El Maestro Zacarías*, ambas traducciones de 1875, *Martín Paz* (1876), *Diez horas de caza* (1883) y *Frritt Flacc* (1886).

Un drama en los aires, conoció en francés dos versiones: la primera de 1851 fue titulada *Un voyage en ballon*, y la segunda de 1874, *Un drame dans les airs*, es la que ha sobrevivido traducida para su reedición en nuestros días, traslación de Vicente Guimerá. Esta versión modernizada en su expresión es la leemos en las ediciones de RBA de 2003 y 2008. Las digitales de la BVJV, editada por Ariel Pérez y la de TodoEbook.net son las mismas, aunque esta incluye notas, y ambas son similares a la de 1875.

El Maestro Zacarías fue en tiempos de Verne, desde su publicación en 1854, un relato bastante traducido y editado bajo distintos títulos *El ginebrino Zaccharius (el reloj), El ginebrino Maese Zacarías, Maese Zacarías.* Lo mismo que hemos comentado para la *nouvelle* anterior es válido para esta. De los tres traductores decimonónicos, el que ha perdurado en el tiempo ha sido Vicente Guimerá. Su traducción ligeramente modernizada, es la que sigue RBA y la BVJV de Ariel Pérez

[4] *Vid.* ANEXO. Las obras están ordenadas en función del número de traductores distintos que las han vertido al español incluyendo además el número de editoriales y soportes diferentes que las han publicado, tanto en el siglo XIX como en el siglo XXI. El símbolo @ se adopta para indicar una publicación electrónica.

así como la de Todoebook.net, si bien los patronímicos de los personajes y los títulos difieren: *Maestro Zacarías* (*el relojero que perdió su alma)* frente a *Maese Zacarías* (estas dos coinciden además en los errores tipográficos).

Martín Paz, obra que tiene como escenario el Perú, donde tres clases sociales (indios, mestizos y españoles) rivalizan y sienten desprecio las unas por las otras, fue, al igual que *Maese Zacarías*, bastante traducida y editada en el XIX y además poco tiempo después de su aparición en francés. Conoció en Francia dos versiones (1852 y 1875), pero en España seguimos leyendo la traducción de la versión que Hetzel publicó en 1875 y que tradujo un año después Nemesio Fernández Cuesta. Las ediciones circulantes son las de RBA de 2003 y 2007 y las digitales de la BVJV, editada por Javier Palau, casi idéntica a la de TodoEbook.

De 1883 es la traducción *Diez horas de caza* que seguimos leyendo actualmente en las tres ediciones comentadas para las *nouvelles* anteriores: la publicada por RBA en 2003 y en 2008 y, en formato electrónico, la editada en la BVJV por Cristian Tello que se repite en TodoEbooks.net. Antonio de Alba es el autor de esta traducción de calidad discutible.

Finalmente este mismo traductor Antonio de Alba, responsable del texto español de *Frritt Flacc* (edición de Agustín Jubera, 1886)*,* sigue vivo en las mismas ediciones que las anteriores: RBA (2003 y 2008), en la BVJV, edición de Ariel Pérez, repetida en TodoEbook.net y en la puertorriqueña Biblioteca Digital Ciudad Seva.

Aunque somos conscientes de que seguramente pueda tratarse de reediciones o reimpresiones de *nouvelles* editadas ya en el siglo XX, pasaremos ahora revista a las que sí han conocido traducciones distintas de las decimonónicas a partir del año 2000. Una nueva traducción aparece para *Le Docteur Ox* y otra para *Un hivernage dans les glaces.*

Desde su primera traducción en español como *Una ciudad oxi-hidrogenada*, esta obra ha sido traducida y adaptada bajo distintos títulos: *El doctor Ox, Una fantasía del doctor Ox,* y durante el siglo XX como *Un experimento/ Una experiencia del doctor Ox, El/Un capricho del doctor Ox.* La obra original también conoció dos versiones, la primera de 1871-72 y la segunda de 1874. Evidentemente al igual que en su texto origen, las traducciones de la versión Hetzel, las actuales, terminan bruscamente ya que eliminan el duelo burlesco del capítulo X, entre Frantz Nicklausse, « le doux pêcheur à la ligne » y el hijo del banquero, Simon Collaert. Como hemos comentado, entre 2000 y 2011, solamente encontramos una traducción nueva y distinta de la de Vicente Guimerá del siglo XIX, también de la segunda versión verniana. Se trata de la realizada por Esther Prada –*Una fantasía del*

doctor Ox, publicada en 2007 en la editorial orensana Duen de Bux. Al igual que las traducciones del XIX, no incluye notas explicativas.

Las ediciones electrónicas de Ariel Pérez para la BVJV y su gemela TodoEbook.net sí explican algunas palabras como « estatúders », « Quintín Metsys», « alfeñiques» o « burgomaestre » que se consideran incomprensibles para el lector actual. En ambas han desaparecido algunas frases de su modelo decimonónico.

Aunque la traducción es exactamente la misma que la de BVJV, detectamos errores en la edición de TodoEbook.net: el « ayuntamiento » se transcribe como « apuntamiento», el río Escalda es escrito como Escala.

Es muy recomendable la lectura de esta divertida obra, fundamentalmente los capítulos VI y VII que giran en torno a las dos acepciones del verbo « pêcher» como « pescar y pecar»; este último capítulo ha sido definido como « Une belle symphonie érotique » (Dehs y Dumas 2000).

La traducción del sustantivo derivado de este verbo, « pêcheur», nos da pie para comentar un error que aparece en la traducción de 2001, realizada por F. Cabañas Ventura para la editorial Suma de Letras, de *Una invernada entre los hielos*. Esta misma edición la vemos reproducida en la Red, digitalizada por Librodot y a su vez copiada por Liblit. En las tres se reproduce la misma equivocación al principio de la obra:

> Le curé de la vieille église de Dunkerque se réveilla à cinq heures, le 12 mai 18.., pour dire, suivant son habitude, la première basse messe à laquelle assistaient quelques pieux pêcheurs.

La traducción propuesta por F.Cabañas Ventura es la siguiente (la cursiva es nuestra):

> El día 12 de mayo de 18... despertóse el cura de la vieja iglesia de Dunkerque a las cinco de la madrugada e inmediatamente abandonó el lecho para decir, según su costumbre, la primera misa rezada, a la que asistían algunos *piadosos pecadores*.

¿*Piadosos* y *pecadores* al mismo tiempo? Evidentemente, en el resto de las traducciones se trata de piadosos o devotos pescadores.

Un hivernage dans les glaces, en español, tal vez fuera una de las obras de mayor éxito y aceptación por parte del lector del XIX, y la que más traducciones y ediciones nos ha proporcionado. Pero durante este siglo, parece haberse agotado el filón. RBA en el año 2007 reproduce la de 1875 de Vicente Guimerá, y lo mismo la de Siglo XXI, serie Escuchar con los ojos, también de 2007, al igual que las ediciones digitales de la BVJV, editada por Ariel Pérez, y la de TodoEbook.net.

En estos últimos once años, *Les forceurs de blocus, Gil Braltar* y *Les revoltés de la Bounty* han encontrado, cada una de ellas, dos traductores nuevos que se han encargado de verterlas al español.

Los títulos que ha adoptado en español la primera de ellas, publicada por Hetzel en 1871, han sido los siguientes: en el XIX, *De Glasgow a Charleston, De Glasgow a Charleston (los forzadores de bloqueos)*, y después principalmente aparecerá como *Los forzadores del bloqueo*, o *Los forzadores de bloqueos*. En los últimos diez años, además de las ediciones de RBA de 2003 y 2008, y la chilena de Pehuén editores, de 2001, coincidentes con la decimonónica de G.R y M, solo ha sido editada en papel en Colombia en 2006, con el título *Los forzadores del bloqueo,* cuya traducción se debe a Cecilia Gallemond.

Ya hemos comentado que casi todas las traducciones actuales carecen de paratextos y explicaciones que ayuden al lector a comprender el mundo que Verne describía magistralmente. A través de las comparaciones traductológicas podemos apreciar la importancia que esto adquiere. Al inicio del capítulo IV de *Les forceurs du blocus* se plantea el siguiente problema:

> Sur l'ordre du capitaine, il avait été détaché du cabestan, et le chat à neuf queues était rentré dans son gîte.
> - Un joli animal, dit Crockston, surtout quand il fait patte de velours.

Veamos cómo lo resuelven distintos traductores. La traducción de 1872 realizada por G.R. y M. y copiada por RBA en 2003 y 2008 y por la chilena Pehuén, dice:

> Por orden del capitán, el fiel servidor había sido desatado y el gato de nueve colas había vuelto á su escondrijo. –Bonito animal, dijo Crockston; sobre todo cuando no araña.

Parecida traducción proponía Aranda y Sanjuán en el siglo XIX. Como ninguna de las dos traducciones decimonónicas añade nota alguna, la expresión « le chat à neuf queues […] », resulta incomprensible para el lector actual.

La edición electrónica de El Aleph, explica en una nota: « Disciplina compuesta de nueve correas, muy usada en la marina inglesa ». Curiosamente, tanto esta edición digital como sus gemelas: Liblit, TodoEbook y la de Ariel Pérez para la BVJV, así como la nueva edición colombiana, cometen el mismo error por deslizamiento semántico y *le chat* pasa a tener *siete* colas, cifra equivalente al número de sus vidas.

> Por orden del capitán le habían desatado del cabrestante, y el gato de siete colas había vuelto a su escondrijo. – ¡Lindo animal, sobre todo cuando no araña!

Cecilia Gallemond en su traducción colombiana de 2006 prefiere no introducir notas y opta por una solución alternativa explicando qué es el gato de *siete* colas.

> Por orden del capitán le habían desatado del mástil y "el gato de siete colas", es decir, el tipo de látigo que se iba a usar, había vuelto a su lugar. (p. 39)

Normalmente cuando el traductor desconoce el sentido de alguna expresión o de alguna palabra o su traducción le resulta incómoda, tiene dos opciones: o suprimirla esperando que el hecho pase desapercibido o bien adaptarla:

> - Voyons voir, dit l'oncle Vincent, qui affectionnait ce pléonasme (cap. I).

Mientras que en la traducción colombiana la expresión es suprimida, Aranda en el XIX decía: « ¡Veamos! Replicó el tío Vicente, interesado por aquel pleonasmo; vamos á ver, explícate ». En las ediciones digitales se resuelve de la misma forma: « Vamos a ver de qué se trata –repuso Vicente, que era aficionado a este pleonasmo ».

Y en 1872, el desconocido traductor G. R. y M. había escrito: « -Vamos á ver, dijo el tío Vicente, picado por la curiosidad ».

Otra obrita muy divertida, que también conoció dos versiones en francés y de la que siempre se ha traducido al español la versión Hetzel, es *Gil Braltar*.

La traducción de RBA de 2008 y las electrónicas de El Aleph, Gratislibros-Escolar.com y Librodot son las mismas que la de 1887 editada por Agustín Jubera. Sin embargo, hemos revisado dos traducciones nuevas distintas de las del XIX. Una es la editada por la editorial andaluza Signatura ediciones en 2005, traducida por Benito C. Guerrero, y otra es la electrónica realizada por Ariel Pérez para la BVJV que se encuentra también en TodoEbook.net.

En un artículo de *El País.com* de 13 de abril de 2005, bajo el título «Nace en Sevilla una edición que recupera libros olvidados», se habla de esta edición de *Gil Braltar* con la que la editorial Signatura inauguraba la colección *Biblia diversa*, coordinada por el periodista Benito Caetano Guerrero. Su interés radica en que nos habla de la recepción de esta *nouvelle*: « La nueva colección pretende rescatar obras interesantes y curiosas que el tiempo y la sobrecarga de información han arrumbado en los desvanes del olvido o en los estudios de los especialistas »[5]. Los libros de esta colección tienen que cumplir dos premisas: que el contenido de los

---

[5] http://www.elpais.com/articulo/andalucia/Nace/Sevilla/coleccion/recupera/libros/olvidados/elpepiautand/20050413elpand_25/Tes [Consulta 25 de mayo de 2011].

libros siga vigente, y también la segunda: las obras no estarán acompañadas « por estudios eruditos con análisis filológicos o históricos ». El relato es definido como cuento poco conocido hasta ahora en castellano y olvidado, e incluso Europa Press[6] pone en boca del director de la colección y traductor de *Gil Braltar,* Benito C.[aetano] Guerrero, que esta obra de Verne es « inédita », y « por primera vez traducida al castellano, que, aunque nunca será "una obra mayor" de su autor, resulta "interesante" y "curiosa" en un momento en el que todos los medios hablan de la situación de Gibraltar ». El volumen está arropado por dos textos sobre Gibraltar, uno de Juan Carmona de Cózar y otro de Juan José Téllez.

Las traducciones revisadas no se ponen de acuerdo sobre la altura del peñón de Gibraltar:

> Ya se sabe lo que es esta roca formidable, de *ochenta y cinco metros* de altura…
> (Ediciones: Agustín Jubera, RBA, El Aleph, Gratislibros-Escolar.com, Librodot).
> Todo el mundo sabe lo que es este formidable, peñón, con sus ochenta y cinco metros de altura… (Signatura, 2005: 11).
> Es conocido que este gran peñón, que tiene una altura de cuatrocientos veinticinco metros.

Esta última, perteneciente a la traducción electrónica de Ariel Pérez corregida por Christian Sánchez para la BVJV, y su copia en Todoebook.net, es justa: « On sait ce qu'il est, ce rocher formidable, haut de quatre cent vingt-cinq mètres… » (cap. II). En el texto origen en francés está claro, mide 425 metros.

Resulta incomprensible que la edición en papel del 2005 mantenga el error y más cuando en el correo electrónico que Juan Carmona de Cózar envía a Benito Caetano Guerrero y que se publica en el mismo volumen detrás de la obrita, dice: «Desde el punto de vista geográfico [Gibraltar] está bien ubicado, aunque desconozco el "desolado país del Cuervo", y es erróneo el dato de la altura - 85 metros, cuando deben ser casi 500- ». (2005, 29). Lo que es erróneo pues, y habría sido fácilmente subsanable, es la nueva traducción, no el texto francés.

Por otro lado parece interesante destacar la precisión –para su época- con la que Julio Verne denominaba y localizaba geográficamente los lugares. En cambio en las traducciones, en muchos casos, no se ha respetado y lo que es peor, los nombres no han evolucionado en las traducciones como sí lo han hecho a lo largo del tiempo, incluso se ha intentado corregir falsamente, al trasladarlos al español, lo que Verne había dispuesto. No nos extenderemos en este punto pero sí

[6] Noticia de Europa Press, (30.03.2005), http://www.lukor.com/literatura/noticias/0503/30184221.htm [Consulta 25 de mayo de 2011].

pondremos un ejemplo y lo confirmaremos con lo que ocurre en *Un drame au Mexique*, que trataremos al final.

En *Gil Braltar* aparecen algunos nombres que difieren según las traducciones: ¿Se trata de la sierra de Sanorra, Sonorra u otro nombre?, ¿de Abila o Ávila? Veamos este último hermoso y didáctico fragmento:

> En attendant, Gibraltar assure au Royaume-Uni une domination incontestable sur les dix-huit kilomètres de ce détroit que la massue d'Hercule a ouvert entre *Abila* et *Calpe* (cap. II).

En francés, no puede ser más preciso: Abila se encuentra cerca de Tánger y pertenece a Marruecos. Pero en la mayoría de las traducciones circulantes, ya desde 1887, se dice: « […] que la maza de Hércules ha abierto entre Ávila y Calpe… ».

Afortunadamente las dos traducciones actuales (la de Ariel Pérez y la de Benito C. Guerrero) han vuelto a la versión verniana y han corregido el error.

La penúltima obrita que estudiamos, *Les révoltés de la Bounty,* es en realidad una obra escrita por Gabriel Marcel pero sigue apareciendo como obra verniana desde que se publicó en 1879 junto a Les *Cinq cents millions de la Bégum.*

Además de las traducciones al bable y al vasco ya mencionadas, hasta la fecha los traductores al español de esta obra han sido los siguientes: desde 1879, N. Fernández Cuesta, retomado en la edición de RBA de 2002, María de la Luz Alemparte de Prat para la reedición argentina de 2006 de la editorial Andrés Bello (1ª edición chilena de 1983) y Ariel Pérez para la Biblioteca Virtual Jules Verne, calcada en 2008 en la de El Aleph, aunque el título es …*del Bounty*, copiada en Librodot y en TodoEbook.net así como en el blog argentino « La Recalada ».

Esta traducción de Ariel Pérez ha sido exitosa, pues la grabación sonora que Didaco editó en 2006, 2007 y 2009 se corresponde con ella.

La misma, pero de una bajísima calidad, parece leída por un sintetizador de voz, es la que encontramos en Internet (http://radiolibro.50webs.com). Comentaremos como peculiaridad que en ambas grabaciones el párrafo final ha sido barrido, (¿tal vez buscando la « aceptabilidad » por parte del lector actual?). Esto es lo censurado:

> Au bout de deux ans de séjour, plusieurs familles retournèrent à Pitcairn, où elles continuent à prospérer.
> Tel fut donc le dénouement d'une aventure qui avait commencé d'une façon si tragique. Au début, des révoltés, des assassins, des fous, et maintenant, sous l'influence des principes de la morale chrétienne et de l'instruction donnée par un pauvre matelot converti, l'île Pitcairn est

> devenue la patrie d'une population douce, hospitalière, heureuse, chez laquelle se retrouvent les mœurs patriarcales des premiers âges.

Por último, *Un drame au Mexique* es el relato más traducido y más difundido por distintas ediciones entre 2000 y 2011. Como la mayoría de las *nouvelles*, también conoció dos versiones (1851 y 1876) y desde 1852 existen traducciones al español de las dos, bajo distintos títulos.

Como ya ocurría en tiempos de Julio Verne, actualmente, la misma traducción se imprime en distintas editoriales y así seguimos leyendo la realizada en 1879 por N. Fernández Cuesta para Gaspar editores en la edición RBA de 2008, calcando los errores tipográficos cometidos en la antigua edición de Sáenz de Jubera. Por ejemplo en los títulos de los capítulos II: « De Acapulco a Pigualán » (*sic*), el III: « De Pigualán a Yasco » (*sic).* Sin embargo, lo más inexplicable en la edición de RBA es la eliminación de, al menos, tres párrafos del final de la *nouvelle.*

También las ediciones de Ariel Pérez, la de TodoEbooks.net y la del Portal educativo de Medellin, idénticas, siguen la primera traducción, aunque mantienen los patronímicos vernianos (Orteva, Jacopo), modernizan la construcción de las frases e introducen el tratamiento de "usted", pero se diferencian en que reproducen mal la fecha inicial del capítulo I: « El 18 de octubre de 1824 » (*sic*), cuando debe traducirse, de acuerdo con la versión francesa: « de 1825 ».

Excepcionalmente, el sitio Cocodrilo Atrabiliario [7] pone a nuestra disposición la edición digital que pretende ser la traducción de la primera versión verniana, *La América del sur. Estudios históricos. Los primeros buques de marina mexicana,* aunque también la ha editado en soporte de papel. Confiamos en que ésta no contenga tantas faltas ortográficas y tipográficas como la versión digital.

Por otro lado, ya hemos comentado anteriormente al hablar sobre *Los amotinados del Bounty,* la traducción de María de la Luz Alemparte de Prat, reeditada en Argentina, en 2006 por Andrés Bello, junto a *Un drama en México.* En la construcción de las frases se nota bastante que está redactada en español de América.

Finalmente, la que nos parece más interesante es la realizada por Leslie Alger Soto, publicada en México por Conaculta en 2005 de la que hemos consultado una versión en soporte audio de 2009 (http://www.descargacultura.unam.mx/app1#). Se trata de una traslación también de la primera versión verniana «directamente del francés». Escuchar esta grabación resulta bastante ilustrativo porque, además de tener calidad, moderniza algunos de

[7] http://cocodriloatrabiliario.tripod.com/id54ahdahd.html [Consulta 25 de mayo de 2011].

los nombres del itinerario que realizan los dos personajes principales por el territorio mexicano, desde el puerto de Acapulco hasta las faldas del Popocatépetl. Es decir, facilita una eventual aplicación didáctica en las aulas. Es la primera traducción donde aparecen los nombres de la isla de Guam (Guajan para Verne y todos los demás traductores), Taxco (Tasco), Tetela del Río (Tutela del Rio), aunque sigue apareciendo Cigualan en lugar de Cihuatlán.

3. Conclusiones

Hemos esbozado un panorama general de las traducciones al español, y también en España, de los relatos cortos que componen nuestro corpus entre 2000 y 2011 desde el punto de vista de la recepción, lo que nos ha permitido determinar la relevancia dentro del sistema literario receptor. En estos tiempos se siguen publicando ediciones y reimpresiones, aunque parece que la mayoría derivan de las traducciones decimonónicas.

Con la incorporación a Internet de los «textos libres de derechos» y las digitalizaciones, las páginas, fundamentalmente hispanoamericanas, que proporcionan estos textos vernianos también se han multiplicado, aunque la calidad y la innovación no se han modificado sustancialmente.

Tras nuestro estudio, tenemos que matizar las afirmaciones de L. Lorenzo y V Ruzicka (2005:121), cuando exponen que las versiones en papel utilizan un español con pretensiones decimonónicas, llenas de arcaísmos y que por el contrario las versiones electrónicas se decantan por un español más actual. En nuestro caso podemos afirmar que habitualmente las ediciones en cualquiera de los dos soportes calcan las antiguas traducciones, algunas las modernizan ligeramente y otras las mantienen, incluso con sus mismos errores. Asimismo, las *nouvelles* más traducidas y publicadas en el siglo XIX (*Un hivernage dans les glaces*, *Maître Zacharius* y *Martin Paz*) no son las más traducidas actualmente. Las preferidas por el mundo editorial actual parecen ser *Un drame au Mexique*, gracias a las traducciones realizadas en la América hispana, *Les revoltés de la Bounty*, debido tal vez a las adaptaciones cinematográficas de la historia, y *Gil Braltar,* por razones políticas de actualidad española.

Traducir a Verne es un reto para el traductor ya que no solamente debe saber utilizar las estrategias propias de la mediación literaria sino que también debe ser un documentalista y un experto en la traducción técnica y científica, todo ello con el fin de evitar no sólo los errores sino también las manipulaciones y filtros sociales que hagan que una traducción esté condicionada por factores externos al propio texto.

Una vez más nos damos cuenta de la importancia que en las traducciones de las obras de Julio Verne deberían de tener las notas, los paratextos, las explicaciones, los prólogos a las ediciones para poder, de manera crítica,

contextualizar al autor y sus producciones con el fin de entenderlas más ampliamente. Tal vez esto ayudara a su completa revitalización y lo haría más accesible para todo tipo de lector, infantil, juvenil y adulto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, C., «Verne y América latina». *La Jornada semanal.* (17.07.2005), [en línea], http://www.jornada.unam.mx/2005/07/17/sem-america.html, [Consulta: 25 de mayo de 2011].

DEHS, V., DUMAS, O., *Contes et nouvelles de Jules Verne,* Rennes: Ouest-France, 2000.

LORENZO, L., RUZICKA, V., « Jules Verne en lingua castelà. La immortalidad de Verne en las traducciones. El español como lengua meta » en LORENZO, L., RUZICKA, V. (eds.), *Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Quijote na literatura infantil e xuvenil do marco ibérico*. Vigo: Xerais, 2005, pp.117-131.

VERNE, J., *Gil Braltar (y otras)*. Trad. Benito C. Guerrero. Sevilla: Signatura, 2005.

---, *Los amotinados de la Bounty*, Audiolibro. Barcelona: Didaco, 2006.

---, *Los amotinados del Bounty; Un drama en México.* Trad. Mª de la Luz Alemparte. Argentina: Andrés Bello, 2006 (1ª edic 1983, Chile: Andrés Bello).

---, *Los forzadores del bloqueo*. Trad. Cecilia Gallemond, Bogotá: El Gato azul; Cangrejo editores, 2006.

---, *Un drame au Méxique* [en línea]. Christian Sánchez, Zvi Har'El (eds). http://jv.gilead.org.il/sanchez/mexique.html, 2003 [Consulta: 25 de mayo de 2011].

---, *Una fantasía del doctor Ox*. Trad. Esther Prada. Orense: Duen de Bux, 2007.

---, *Una invernada entre los hielos*. Trad. F. Cabañas Ventura. Madrid: Suma de letras, 2001.

ANEXO

SIGLO XIX		
Obra	Nº de traductores	Nº de editoriales
Gil Braltar	1	2
Dix heures en chasse	1	3
Les revoltés de la Bounty	1	3
Frrit Flacc	2	3
Un drame dans les airs	2	4
Un drame au Mexique	2	5
Le docteur Ox	3	4
Martin Paz	3	6
Les forceurs de blocus	3	6
Maître Zacharius	3	6
Un hivernage dans les glaces	4	9

SIGLO XXI		
Obra	Nº de traductores	Nº de editoriales
Dix heures en chasse	0	1+ 2@
Un drame dans les airs	0	1+ 2@
Martin Paz	0	1+ 2@
Maître Zacharius	0	1+ 2@
Frritt- Flacc	0	1+ 3@
Un hivernage dans les glaces	1	3+ 3@
Le docteur Ox	1	2+ 4@
Les forceurs de blocus	2	2+ 4@
Gil Braltar	2	2+ 5@
Les révoltés de la Bounty	2	2+2 audio + 4@
Un drame au Mexique	3	3+1 audio + 4@

Emploi du verbe « saisir » dans le langage juridique français : analyse sémantique et contrastive

Cristina CARVALHO
Universidad de Alicante

Il est notoire que la complexité du langage juridique français réside dans la diversité des sens que présente la terminologie du droit. Cette pluralité des signifiés d'une unité lexicale est dénommée polysémie. En outre, il faut préciser qu'il existe plusieurs types de polysémie. Lorsqu'un terme possède plusieurs sens dans un même registre langagier, nous parlons, alors de *polysémie interne*. En revanche, pour peu qu'une unité lexicale appartienne à deux ou plusieurs registres de la langue française et soit dotée de différents signifiés, nous parlons alors de *polysémie externe*.

La polysémie interne n'est pas un phénomène isolé au sein du langage français du droit. S'il est vrai qu'un bon nombre de termes du registre langagier du droit ne sont dotés que de sens juridiques, il faut signaler que la grande majorité desdits termes possèdent, aussi, un signifié extra juridique (Cornu 2005: 68.) L'incidence de la polysémie, notamment de la polysémie externe, au sein du langage juridique français est telle qu'elle va conditionner son enseignement. En effet, l'analyse du champ sémantique, voire, du champ lexical d'une multiplicité de termes juridiques apparaît indispensable.

Après plusieurs années consacrées à l'enseignement du français juridique à des étudiants non francophones, notamment des étudiants espagnols, il est intéressant de remarquer que ces derniers rencontrent de grandes difficultés avec la terminologie juridique frappée de polysémie externe. Les élèves sont déroutés face à l'emploi, dans le langage du droit, de termes à priori courants qui du fait qu'ils sont à cheval sur plusieurs registres langagiers, acquièrent des signifiés dissemblables. Les termes juridiques causant, en ce sens, des difficultés aux élèves sont très nombreux. Cependant, certains d'entre eux sont systématiquement pointés du doigt par les élèves et c'est le cas du mot *saisir*.

Le verbe *saisir* est le parfait exemple de terme de multiple appartenance. En effet, cette unité lexicale est employée dans pas moins de six registres langagiers français et, dotée dans chacun d'entre eux de signifiés bien différents. Cependant, c'est dans le registre langagier du droit où l'usage de ce terme semble poser le plus de problèmes. Afin de dissiper les doutes des étudiants, à l'avenir, en ce qui concerne l'emploi du verbe *saisir* dans les différents registres langagiers concernés, nous structurerons le présent travail de la façon suivante.

Dans un premier temps, nous analyserons le champ sémantique du verbe *saisir* dans le langage courant, puis dans d'autres registres langagiers extra juridique. De façon moins exhaustive nous aborderons, également, quelques dérivés, voire, composés dudit terme. Dans une deuxième partie, nous tâcherons d'étudier le champ sémantique du verbe *saisir* dans la langue juridique française, puis nous nous pencherons sur un dérivé, le mot *saisine*, dont l'emploi et notamment la traduction à l'espagnol est particulièrement complexe. Enfin, précisons que parallèlement à la présente étude sémantique, nous réaliserons une approche contrastive avec l'espagnol.

1. Analyse sémantique et contrastive du verbe saisir dans le langage français courant et dans certaines langues de spécialité.

1.1 Étude sémantique du verbe saisir dans le langage courant et sa traduction.

Avant tout chose, il faut parler brièvement des origines étymologiques du verbe *saisir*. Celles-ci semblent pointer en direction du verbe *sacire*, terme du bas latin que nous retrouvons pour la première fois en 1080 dans la *Chanson de Roland*. À cette époque le mot *sacire* signifiait « prendre possession ». Or, certains auteurs, tels que O. Bloch et W. von Wartburg (2009: 539), soutiennent que le mot latin *sacire*, trouverait ses origines étymologiques dans le croisement de deux termes franciques *sakjan*, qui signifiait « revendiquer un droit », étymon à son tour du mot saxon *saca* qui signifiait « procès » et *satjan* repris dans l'ancien haut allemand avec le terme *sazjan* et qui signifiait « mettre en possession ». Enfin, l'étymologiste Pierre Guiraud soutient que le sens juridique du verbe *saisir* trouve ses origines dans le latin populaire *satiire*, doublet de *satiare* et signifiait « combler, satisfaire ». Ce terme latin serait l'étymon des termes de l'ancien français *sacier* et *saisier*, étymons à leur tour des mots actuels *assasier* et *rassasier*.

Dans le français courant le verbe *saisir* peut adopter différentes significations. Dans un premier temps, lorsque le terme *saisir* est accompagné d'un nom de chose inanimé qui a la fonction de complément d'objet direct, il signifie « prendre », *coger* en castillan, c'est-à-dire mettre quelque chose en sa main, voire encore, mettre quelque chose en sa possession. Ce premier sens est celui que les étudiants étrangers connaissent, généralement bien. Par extension du signifié, le verbe *saisir* devient un synonyme du verbe « empoigner », *empuñar*, en castillan, lorsqu'il s'agit de prendre quelque chose avec détermination, ou force, par exemple le fait de saisir une arme pour se défendre. D'autre part, le terme *saisir* va être employé pour souligner la dextérité ou la rapidité avec laquelle le sujet de l'action va « intercepter » une chose, *cazar* en castillan (exemple, les aigles *saisissent* leurs proies au vol).

Le mot *saisir* est couramment employé pour décrire l'action de prendre quelque chose avec un instrument tel qu'une pince ou un manche avec un signifié très proche du verbe « tenir » (exemple, saisir une poêle par le manche), *tomar* en castillan. Autre signification du verbe *saisir* est celui d' « atteindre » une chose, *alcanzar* en castillan (exemple, sans chaise je ne peux saisir la lampe du plafond et changer son ampoule). Enfin, il est possible aussi d'utiliser le verbe *saisir* pour exprimer le fait de mettre en sa possession des choses aussi insolites qu'un lieu, dans le sens de « conquérir », comme par exemple saisir une place forte, en castillan *conquistar*.

En revanche, lorsque le terme *saisir* est accompagné d'un nom évoquant un être animé, humain ou animal, ayant la fonction de complément d'objet direct, ledit verbe va, alors, signifier l'action de « retenir » brusquement une personne, *prender* en castillan, ou prendre un animal, *apresar*. Par extension le mot *saisir* va signifier « sauter » dans les bras de quelqu'un dans le cas de saisir quelqu'un au cou, en castillan *echarse en los brazos de alguién*. *Saisir* signifiera aussi « étreindre », comme saisir quelqu'un dans ses bras, *abrazar* en castillan. À partir du XVème siècle *saisir* est employé avec le sens d'« appréhender» un individu, *aprehender* en castillan. Dès cette époque, le mot *saisir* est aussi utilisé avec un sens métaphorique (la mort l'a saisi), en castillan *fallecer* ; ou encore, avec un sens figuré comme dans la locution *saisir quelqu'un à la gorge* qui signifie « menacer » brusquement un individu, *amenazar* en castillan.

Lorsque le verbe *saisir* est accompagné d'un nom de chose abstraite ayant la fonction de complément d'objet direct, ledit terme va signifier « ne pas laisser échapper », en castillan *aprovechar*. Ainsi, dès le XVIème siècle, le mot *saisir* est employé dans les contextes suivants : saisir une occasion, saisir les chances, etc. Ledit verbe est aussi employé dans le sens de « retenir » lorsque l'on parle de bonheur, *saisir le bonheur*.

Dès la fin du XVIIème siècle, le terme *saisir* va être couramment employé avec un sens figuré. En effet, lorsque ledit verbe est accompagné d'un nom de chose ou de personne ayant la fonction de complément d'objet direct et se rapporte aux sens d'une personne ou à la raison, il signifie «comprendre» quelque chose, en castillan *comprender*. En effet, à partir du XVIIème, deviennent monnaie courante les emplois suivants du verbe *saisir*: saisir une idée, saisir une conversation, saisir la réalité, saisir un principe. Par la suite, le verbe *saisir* est employé aussi dans le sens de « comprendre » une personne. Puis, au XXème siècle, le terme *saisir* qui était jusqu'alors employé avec ce sens figuré de « comprendre » dans le langage soutenu, passe au langage familier. Au sein de ce registre langagier, *saisir* apparaît comme synonyme de *piger*, en castillan *pillar* et son emploi se retrouve limité à des idées, des concepts.

Cependant, le terme *saisir* présente un autre signifié ayant un lien assez éloigné avec l'antérieur *prendre.* En effet, depuis le XIIème siècle, ce verbe est employé accompagné d'un nom désignant une émotion, une sensation, voire un sentiment et, ce substantif à la fonction de sujet dudit verbe. Ainsi, dès cette époque le terme *saisir* signifie, d'une part, « transir » (être saisi d'un tremblement), *estremecer* en castillan et, d'autre part, il adopte la signification d'« étourdir » (un malaise le saisit), en castillan *aturdir.* Ledit verbe va, également, être employé dans le sens de *frapper* (la peur le saisit) en castillan , *ser presa de* ou encore, *impressionner* quelqu'un (le franc parler de ce jeune la saisissait), en castillan *sobrecoger.* Enfin, la modalité pronominale, *se saisir*, est doté d'un signifié synonyme de « s'émouvoir », en castillan *emocionarse.*

Enfin, signalons que *se saisir,* en Belgique est doté d'une signification spécifique à cette région et qui signifie « être surpris », en castillan *pasmar.* Ces signifiés, tout à fait insolites pour les francophones de France, ont engendré d'intéressants débats entre étudiants Erasmus belges et étudiants espagnols pendant le déroulement de nos cours de français juridique.

Ayant abordé les différentes significations que peut adopter le verbe *saisir* dans le langage courant, à continuation, nous aborderons les sens que présente ledit verbe dans divers registres langagiers spécialisés non juridiques.

2. Étude sémantique et contrastive du verbe saisir dans différents registres langagiers spécialisés autres que le juridique

Le champ sémantique du verbe *saisir* est un peu comme les poupées russes, il contient en son sein bien des surprises. En effet, le terme *saisir* est doté de signifiés bien insolites dans les différents registres du français spécialisé que nous allons étudier à continuation. Ainsi, le mot *saisir* est employé dans le langage de la marine avec un sens assez surprenant, il signifie « fixer solidement avec des cordages », en référence à tous les éléments se trouvant sur le pont d'un navire et qui sont exposés à l'action du vent. En fait, dans le domaine de la marine le mot *saisir* est employé comme un synonyme du verbe *amarrer*, en castillan *amarrar.* Par ailleurs, lorsque l'on parle d'engins maritimes tel qu'un navire, *saisir* va signifier *capturer* (Une frégate a été saisie par l'ennemi), en castillan *capturar.*

De façon surprenante, *saisir* est aussi employé dans le registre langagier de la cuisine. Dans ledit contexte, *saisir* signifie mettre en contact un aliment avec une matière grasse brûlante (huile, beurre), pour obtenir une coagulation immédiate des parties superficielles. En résumé, *saisir* c'est débuter une cuisson à feu vif et présente un sens très proche de *frire* (un steak peu saisi), en castillan *soasar.*

Par ailleurs, le verbe *saisir* est un terme très courant dans le langage de l'informatique, notamment dans le traitement de l'information. En effet, ce terme

signifie *prélever* des données avant de les introduire dans un ordinateur, en castillan *picar*. Ainsi, dans le domaine de la comptabilité il est monnaie courante de saisir les écrits comptables, c'est ce qu'on appelle la *saisie comptable*, en castillan *recopilación de información contable*. Cette dernière consiste à enregistrer les factures d'achats des fournisseurs, les factures de ventes émises aux clients de la société ainsi que bien d'autres documents afin de constituer le bilan et le compte de résultat (documents fondamentaux de la comptabilité générale d'une entreprise). Suite à la généralisation de l'outil informatique, *saisir* a acquis un sens plus défini et, signifie numériser un document via un clavier, en castillan *procesar*. En outre, signalons que le terme *saisir* est très employé sur le réseau Internet, cependant, son signifié est limité à l'aspect d' « introduire » des données, en castillan *introducir datos*.

Enfin, le verbe *saisir* est aussi employé dans le registre langagier scientifique avec le sens précis de *durcir*. En effet, dans le domaine de la construction, notamment, en ce qui concerne la préparation du mortier et de matériaux semblables, *saisir* signifie *solidifier*, en castillan *estabilizar*. En revanche, dans le domaine de la météorologie ce terme est employé pour décrire l'action du froid sur l'humidité et sur la pluie, c'est-à-dire que *saisir* signifie ici *geler*, en castillan *solidificar*.

Suite à la présente étude relative aux divers signifiés que peut adopter le verbe *saisir* dans différents registres langagiers non juridiques de la langue française, nous enchaînons, dans une deuxième partie, avec l'étude du champ sémantique dudit verbe dans le langage du droit.

3. Étude sémantique et contrastive du verbe saisir dans le langage du droit

3.1 Les emplois du verbe saisir dans le droit civil français et sa traduction

Outre les multiples sens non juridiques que présente le verbe *saisir* dans les registres langagiers spécialisés autres que les juridiques et dans le langage courant, il existe aussi une grande diversité de signifiés dudit mot dans la langue du droit. Les étudiants espagnols, suivant le cours de français juridique se trouvent un peu dépassés par cette pluralité de sens de telle sorte que l'analyse du champ sémantique dudit mot devient un passage obligatoire.

Dans le registre langagier du droit, le verbe *saisir* est employé de façon courante avec le sens suivant : mettre quelque chose sous la main de la justice par l'effet d'une une saisie, en castillan *embargar*. Le mot *saisie* est employé de façon isolée dès le XIIème doté du sens de « mettre quelqu'un en possession de quelque chose». Mais ce n'est qu'à la fin du XVème siècle qu'il acquiert définitivement son signifié juridique actuel en rapport avec la *saisie* en tant que procédure.

Dans le droit privé, notamment en droit civil, la *saisie*, en castillan *embargo*, est une voie d'exécution forcée par laquelle un créancier fait mettre sous main de la justice les biens de son débiteur, en vue de les faire vendre aux enchères publiques et de se faire payer sur le prix de la vente. Le verbe *saisir*, quant à lui, il ne s'emploiera avec ce sens de « réaliser une saisie » qu'à partir du XVIIème siècle. Précisons, en outre, que l'action de saisir peut simplement avoir une finalité conservatoire, on parle, alors, de *saisie-conservatoire*, en castillan *embargo preventivo*. La particularité de cette procédure c'est qu'elle ne poursuit pas la vente des biens du débiteur aux enchères, mais simplement son placement sous la main de la justice afin que ce dernier ne puisse en disposer au détriment du créancier.

L'usage du verbe *saisir* va se généraliser dans le cadre du droit privé et, ainsi, apparaissent à partir du XVIIème siècle plusieurs termes composés tels que *saisir-gager*, *saisir-arrêter*, ou encore *saisir-exécuter* quelque chose. Ainsi, *saisir-gager* signifie pratiquer une *saisie-gagerie* sur quelque chose, en castillan *procedimiento d*e *ejecución de alquileres*. Il s'agit là, d'une procédure à caractère conservatoire, pratiquée naguère par un créancier, généralement un bailleur, sur les meubles garnissant les lieux loués et qui pouvait être pratiquée sans autorisation préalable du juge, une fois réalisée la mise en demeure du locataire. Enfin, cette action de *saisir-gager* a été supprimée par la loi du 9 juillet 1991 puis, remplacée avec la *saisie-foraine* par la procédure de saisie de droit commun.

Saisir-arrêter ou pratiquer une *saisie-arrêt* sur quelque chose, est la procédure par laquelle un créancier (le saisissant) bloque entre les mains d'un tiers (tiers saisi), les biens dus et appartenant à son débiteur (partie saisie) en vue de se faire payer sur le prix de vente de ces biens. En castillan, la saisie-arrêt c'est la procédure de *embargo retención*. Étant donné que la loi du 9 juillet 1991 a supprimé cette voie d'exécution, désormais lorsqu'il s'agit de bloquer des sommes d'argent on parle de *saisie-attribution*, c'est-à-dire que le créancier va *saisir-attribuer* des sommes d'argent entre les mains d'un tiers. Quant à la saisie-arrêt de biens meubles corporels se trouvant entre les mains d'un tiers saisi, suite à la loi du 9 juillet 1991, cette procédure est remplacée par la *saisie-vente*. Cette nouvelle forme de saisie va remplacer, en outre, la *saisie-exécution,* c'est-à-dire l'ancienne saisie de meubles corporels se trouvant entre les mains du débiteur afin qu'ils soient vendus aux enchères, en castillan *embargo ejecutivo*.

Les biens immeubles, eux aussi peuvent faire l'objet d'une saisie, nous parlerons alors de saisie-immobilière. Ici tout créancier muni d'un titre exécutoire pourra saisir un immeuble de son débiteur. Ainsi, au cours du XIXème siècle, surgissent des termes composés du verbe *saisir* tels que *saisir-brandonner* et *saisir-revendiquer* très employés dans le domaine immobilier. Le premier, s*aisir-brandonner* était une procédure d'exécution forcée permettant au créancier d'appréhender les

récoltes du débiteur afin de les vendre aux enchères. La loi du 9 juillet 1991 a remplacée cette modalité par la *saisie des récoltes sur pieds*, en castillan *embargo de frutos pendientes*. Signalons que la loi, ci-dessus mentionnée, va créer une nouvelle forme de saisie, c'est la *saisie-appréhension*. Cette procédure va permettre à un créancier, bénéficiant d'une *obligation de faire* (livrer ou restituer un meuble) de l'appréhender entre les mains du débiteur de l'obligation, ou même entre les mains d'un tiers qui détient l'objet.

Enfin, l'action de *saisir-revendiquer* a été restreinte par ladite loi du 9 juillet 1991, désormais cette procédure ne s'applique qu'aux biens mobiliers. La *saisie – revendication*, en castillan *aseguramiento de bienes litigiosos*, permet au créancier fondé à requérir la délivrance ou la restitution d'un meuble corporel de le rendre indisponible en attendant qu'il lui soit remis.

Toujours dans le sens de placer quelque chose sous la main de la justice, le verbe *saisir* est employé, d'une part, comme synonyme de *confisquer*. En effet, dans le cadre de la réglementation douanière le verbe saisir signifie prendre possession d'objets prohibés par l'autorité publique tels que les drogues ou encore des contrefaçons de produits de luxe, *incautar* o *decomisar* en castillan. D'autre part, ce terme *saisir* est également employé dans le sens d'interdire la parution de quelque chose, par exemple, la saisie d'un journal, en castillan *secuestrar*.

Enfin vers le XVIème siècle, le verbe *saisir* acquiert un tout autre signifié, étroitement lié au domaine du droit de la procédure et qui signifie, en termes généraux, charger l'autorité compétente d'examiner, de régler, de juger une affaire. Ce dernier sens du verbe saisir, nous l'approfondirons à continuation, dans le cadre d'une étude parallèle avec le terme dérivé *saisine*.

3.2 L'emploi du verbe saisir dans le droit de la procédure et analyse du terme dérivé saisine

Le mot *saisine* est le dérivé du verbe saisir qui pose le plus de difficultés à nos étudiants des cours de français juridique, d'une part, en raison de la subtilité de ses multiples sens dans le langage du droit de la procédure et, d'autre part, en ce qui concerne sa traduction qui est parfois assez complexe.

Dans un premier temps, en vue de clarifier l'emploi du terme *saisine* dans le registre langagier du droit, nous analyserons, à continuation, ses multiples signifiés à caractère juridique. Le mot *saisine* apparaît en droit féodal vers 1138 et signifie alors « mise en possession » et s'emploie dans le langage courant avec le sens de « possession ». Or, dès le début du XVIème siècle l'emploi du mot saisine va se limiter au langage juridique. C'est ainsi que nous retrouvons le *droit de saisine* qui n'est d'autre que l'impôt perçu par le seigneur sur les héritages de ses vassaux.

Contrairement aux idées reçues, le mot *saisine* n'est pas un terme exclusif du registre langagier juridique. Précisons, en effet, qu'au XVIIème siècle, le mot *saisine* acquiert son seul signifié non juridique, il désigne dès lors un cordage permettant d'amarrer divers éléments se trouvant sur le pont d'un navire, en castillan *la trapa*. Le verbe *saisir* est aussi employé avec un signifié propre au domaine de la marine, en effet, ce verbe va signifier « attacher l'ancre », en castillan *trincar el ancla*.

Puis au début du XIXème siècle, le terme *saisine* adopte un autre signifié, désormais ce mot va désigner la faculté accordée par la loi aux héritiers de se mettre en possession à l'instant même du décès, sans formalités, des biens du défunt (*Code civil*, 1804, art. 1027, p. 187). Le signifié du mot *saisine* renvoie au principe juridique de la maxime de droit féodal successoral *Le mort saisit le vif*, qui signifie que l'héritier est investi sans délai des biens du défunt. La *saisine* est toujours d'actualité dans le code civil français (CCiv., art. 1004).

Dès 1950, le mot *saisine* est employé dans le langage procédural comme synonyme de « recours » devant une juridiction, de première ou de deuxième instance, afin que celle-ci examine la recevabilité et le caractère fondé des prétentions du plaideur. En ce sens, le terme *saisir* est employé avec la signification d'*agir en justice*, auprès d'une juridiction de premier degré, en castillan *acudir o recurrir a un tribunal*. Le terme *saisir* va être aussi employé dans le sens de faire appel, interjeter un appel devant une cour d'appel, en castillan *apelar, interponer un recurso.* Signalons au passage que lorsqu'il s'agit de saisir la Cour de Cassation ou le Conseil d'État, ici le verbe *saisir* signifie *se pourvoir* ou *émettre un pourvoi,* en castillan *promover un recurso de casación.*

A partir de années soixante-dix, le mot *saisine* acquiert un signifié plus large comme conséquence de l'adoption de la loi du 29 octobre 1974, texte si cher au président Valéry Giscard d'Estaing. Cette loi prévoyait, en effet, un droit de saisine du Conseil Constitutionnel au profit du Président de la République. Dès lors, le terme *saisine* va être employé au-delà des instances juridictionnelles, en effet, il va désigner aussi le droit de requérir l'intervention de toute sorte d'autorités officielles, à caractère législatif ou administratif, afin qu'elles émettent un avis ou une décision (NCPC, art. 757). Dans ce contexte, *saisir* va signifier charger une autorité de se prononcer sur un projet donné, d'émettre un avis, en castillan *someter a*.

Dans l'actualité et, par extension du signifié du mot *saisine,* ce terme est employé aussi pour nommer des procédures judiciaires spécifiques, c'est le cas de la *saisie simplifiée* dans le cadre du règlement de litiges dans le domaine de la consommation. *Saisine* désigne aussi l'ensemble des démarches à réaliser pour inscrire un recours auprès d'une juridiction de première instance. Par ailleurs, dans

le cadre du droit de la concurrence, *saisine* va être employé comme synonyme de « requête » ou « affaire » (voir Saisine nº : 06/0030 F - Engagements CITROËN).

Enfin, s'il est vrai que les termes *saisine* et *saisir* sont dotés de multiples signifiés à caractère juridique, dans la pratique, leur emploi se cristallise autour de la notion du droit à requérir l'intervention d'une autorité administrative, telle que le Conseil Constitutionnel, ou le Conseil de la Concurrence et, bien d'autres, afin que ces institutions émettent un avis ou une décision.

Pour conclure, le mot *saisir* et certains de ses dérivés sont des termes clés du langage du droit. Tôt ou tard, tout étudiant en langue française juridique se trouve confronté à leur emploi. C'est pourquoi une approche sémantique s'impose. Cependant, si les élèves ne sont pas francophones l'analyse sémantique n'est plus suffisante, une approche contrastive est vivement recommandée. Telle est la finalité du présent travail de recherche, éclairer les futurs étudiants espagnols des cours de français juridique sur les différents emplois du terme *saisir.*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ASHRAF, M., MIANNAY, D., *Dictionnaire des expressions idiomatiques*, Paris: Le Livre de Poche, 1995.

BAUMGARTNER, E., MÉNARD P., « Étymologique et historique de la langue française », In *Encyclopédies d'aujourd'hui*, Paris: Le Livre de Poche (col. La Pochothèque), 1996.

BEAUCHESNE, J., *Dictionnaire des cooccurrences*, Montréal: Guérin, 2001.

BERTAUD DU CHAZAUD, H., *Dictionnaire des synonymes*, Paris: Le Robert (col. Les usuels du Robert), 1990

BINON, J., (*et al*), *Dictionnaire d'apprentissage du français des affaires*, Paris: Didier, 2000.

BLOCH, O., VON WARTBURG, W., *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris: PUF (col. Quadrige Dicos Poche), 2009.

CAMPOS PLAZA, N. A., *Diccionario jurídico económico FR-ES/ES-FR*, Granada: Comares, 2005.

COLIN, J.-P., *Nouveau dictionnaire des difficultés du français*, Paris: Le Robert (col. Les usuels du Robert), 2002.

COLOMER HERNÁNDEZ, I., *Las reformas en el ordenamiento procesal*, Pamplona: Aranzadi, 2010.

CORNU, G., *Linguistique juridique*, Paris: Montchrétien, 2005.

Diccionario Espasa Grand SE-FR / FR-ES, Madrid: Espasa, 2001.

Diccionario jurídico – Colex, Madrid: Colex, 2005.

Diccionario Manual FR-ES / ES-FR, Barcelona: Bibliograf, 1971.

Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris: Le Petit Robert, 1973.

Dictionnaire culturel en langue française, Paris: Le Robert, Tome 4, 2005.

Dictionnaire de la langue française, Paris: Larousse (col. Lexis), 2002.
Dictionnaire de poche, Paris: Larousse, 2010.
Dictionnaire des mots contemporains, Paris: Le Robert (col. Les usuels du Robert), 1980.
Dictionnaire du français classique : le XVIIème siècle, Paris: Larousse, 1992.
Dictionnaire du moyen français: La Renaissance, Paris: Larousse (col. Trésors du français), 1992.
Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris: PUF, 1986.
Dictionnaire historique de la langue française, Paris: Le Robert, Tome 3, 2006.
DUBOIS, J., MITTERRAND, H., *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris: Larousse, 2006.
DUNETON, C., « Le bouquet des expressions imagées », In *Encyclopédie thématique des locutions figurées de la langue française*, Paris: Éditions du Seuil, 1990.
FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, J.M., *Diccionario jurídico*, Pamplona: Aranzadi, 2009.
FERRERAS, J., ZONANA, G., *Dictionnaire juridique et économique*, Paris: La maison du dictionnaire, 2009.
FRANCE, H., *Dictionnaire de la langue verte : Archaïsmes, néologismes, locutions étrangères, patois*, Étoile-sur-Rhône: Nigel Gauvin, 1990.
GENOUVRIER, É., DÉSIRAT, C., *Dictionnaires des synonymes*, Paris: Le Larousse de Poche, 2000.
GIMENO SENDRA, V., DÍAZ MARTÍNEZ, M., *Código de Leyes Procesales*, Madrid: La Ley, 2007.
Grand dictionnaire des lettres - Langue française, Paris: Larousse, Tome 6, 1989.
GREIMAS, A., *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris: Larousse, 2004.
HUGUET, E., *Dictionnaire de la langue française du XVIème siècle*, Paris: Didier, 1965.
Le Grand Robert de la langue française, Paris: Le Robert, Volume 6, 2001.
Le nouveau Petit Robert de la langue française, Paris: Le Robert, 2009.
Lexique des termes juridiques, Paris: Dalloz, 12ème édition, 1999.
«Procesal 2011», In *Memento Práctico Francis Lefebvre*, Madrid: Francis Lefebvre, 2010.
MERLIN WALCH, O., *Dictionnaire juridique français-espagnol et espagnol-français*, 4ème édition, Paris: LGDJ, 1998.
Nouveau dictionnaires des difficultés du français moderne, Louvain-la-Neuve: De Boeck-Duculot, 1994.
RABIT, M., *Les mots clés du droit*, Rosny-sous-Bois: Bréal (col Lexipro espagnol), 2003.
RAT, M., *Dictionnaire des expressions et locutions traditionnelles*, Paris: Larousse-Bordas, 1999.
REY, A., CHANTREAU, S., *Dictionnaire d'expressions et de locutions*, Paris: Le Robert, (col. Les usuels du Robert), 2003.
PICOCHE, J., *Dictionnaire étymologique du français*, Paris: Le Robert (col. Les usuels du Robert), 2008.
PICOCHE, R., *Dictionnaire du français usuel*, Bruxelles: De Boeck-Duculot, 2002.

De l'*Abrégé de la Grammaire Françoise*, de M. de Wailly, au *Curso práctico de Francés*, de Rafael Reyes. Une évolution?

Mª Dolores ESPINOSA SANSANO
Universidad de Murcia

Ce travail complète deux autres antérieurs, où nous analysions aussi l'explication de la prononciation à travers trois grammaires du XIXe s.[1]. Nous essayons de mettre l'accent sur la différente façon dont les auteurs présentent les indications portant sur la prononciation pour arriver à tirer quelques conclusions sur l'efficacité de la grammaire d'auteur espagnol citée quant à l'enseignement d'une articulation correcte.

Commençons par Wailly.

Dans la Préface, il justifie son œuvre, mis à part l'utilité pour l'emploi de la langue de communication de son pays, en fonction de l'apprentissage des langues classiques -ce qui constitue pour nous un témoignage de l'importance du latin et du grec dans l'enseignement de l'époque- puisqu' il pense que l'explication de la langue française aidera à la compréhension de celles-ci :

> Comme les premiers éléments du discours, dit M. Rollin, sont communs à toutes les langues, il est naturel de commencer l'instruction des enfants par les règles de la Grammaire Françoise, dont les principes leur serviront aussi pour l'intelligence du latin et du grec, et paroîtront moins difficiles et moins rebutants ; puisqu'il ne s'agira presque que de leur faire ranger dans un certain ordre, des choses qu'ils savent déjà, quoique confusément

Il faut tenir compte du fait qu'en 1780, date de la publication de son ouvrage, l'Association de Phonétique Internationale (API) n'existait pas. Elle ne fera ses premiers pas que dans les dernières années du XIXe s. Par conséquent, sa méthode ne peut pas employer les concepts qui, postérieurement, deviendront communs.

Cet auteur introduit dès les premières pages des notions sur la voyelle /E/, sans doute parce qu'il y trouve une grave difficulté en ce qui concerne la distinction entre les différents timbres de cette voyelle, et ce ne sera que

[1]Les titres de ces grammaires sont:
Chantreau , Pierre Nicolas, *Arte de hablar bien francés ó gramática completa*, Madrid: 1844.
Alarcón, Juan, *Novísimo Chantreau ó completa gramática francesa dividida en tres partes*, Madrid: 1845.
Mariné y Oliver, Alejandro, *Curso completo de lengua francesa*, Tarragona: 1889.

postérieurement qu'il abordera les autres phonèmes. Ajoutons qu'il explique la prononciation à partir de la graphie, ce qui est déjà une nouveauté, mais nous constatons des différences par rapport au français standard actuel, différences qui témoignent à notre avis d'un état de la langue. Il distingue entre :

1.- *e* muet, qu'il identifie avec la graphie inaccentuée de cette voyelle. La définition de « muet », qui s'accorde avec l'actuelle, est donnée, d'après lui, « parce qu'il n'a qu'un son obscur et peu sensible » (p. 2)

2.- *e* fermé, dont il ne donne que des exemples avec un e surmonté d'un accent aigu. Par rapport à l'articulation de ce phonème, il y a un principe d'explication que nous ne pouvons qualifier que de naïve ou peu scientifique : « Cet e se prononce la bouche presque fermée » (p. 2)

3.- L'analyse qu'il fait du /ɛ/ est pour nous plus curieuse, parce que Wailly établit la différence entre e ouvert long et e ouvert bref ou moyen : effectivement, aujourd'hui nous apprenons à nos élèves la différence entre les deux quantités ; ce qui nous surprend c'est la non coïncidence des cas entre son époque et la nôtre, étant donné que, pour lui

a) Il y a un e ouvert long quand il s'agit de la graphie *é* (actuellement è) : ainsi, *succés* et *procés*, et il ajoute que « pour bien prononcer, il faut appuyer dessus, et desserrer les dents » (p.2)

b) Le /ɛ/ bref apparaît, d'après les exemples qu'il fournit, sous la graphie *è* ou bien il est représenté par un *e* entravé par double consonne : *père, belle, j'achète.*

L'explication de certains aspects de l'articulation de cette voyelle est un peu plus proche de la réalité, mais elle reste incomplète sinon inexacte : « Cet e se prononce avec une ouverture de bouche plus grande que pour l'é fermé, mais moins grande que pour l'è ouvert long » (p. 2)

Immédiatement après il va entreprendre l'explication de la différence entre voyelle longue et voyelle brève : « Les voyelles longues sont celles sur lesquelles on appuie plus long temps (sic) que sur les brèves »

Cela lui donne l'occasion d'introduire la différence entre /a/ antérieur et /ɑ/ postérieur : « il est bref dans *une malle, une patte* d'animal ; et il est long dans *un mâle, la pâte* pour faire du pain » (p. 2) , ce qui s'accorde parfaitement avec la prononciation actuelle, où des paires de mots vont se distinguer grâce à la quantité, mais aussi grâce au point d'articulation..

Mais les coïncidences ne vont pas plus loin :

a) Par rapport à la voyelle E, il va distinguer aussi entre les graphies *e* et *ê* ; cette dernière équivaut à un [e:] d'après lui, « dans *tempête, prêtre* » (p. 2), dont il oppose le son à celui de *trompette, musette*, bref.

b) Il arrive de même pour la voyelle /i/, graphie qu'il considère longue quand elle porte l'accent circonflexe : *« gîte, épître »* ; opposée à celle de *« difficile, petite »* , brève (p. 2), ainsi que pour /y/: à *prudent*, il es bref, tandis qu'à *flûte* il est long.

Nous avons laissé pour la fin notre commentaire sur ce qu'il dit pour la voyelle /o/ , parce qu'il n'établit pas la différence entre /o/, fermé, et /ʊ/,ouvert : d'après ses explications, cette différence ne se faisait pas à l'époque, car c'est l'accent circonflexe, encore une fois, qui va établir l'opposition entre le /o/ de *bocage,* bref, et celui de *côte*, *Apôtre,* long, mais il ne parle pas d'opposition distinctive entre côte et cotte, ce qui ne s'ajuste pas à la prononciation actuelle. Tel que P.Léon nous indique « L'allongement phonétique se produit quand une voyelle quelconque, accentuée ou demi-accentuée se trouve suivie d'une des consonnes [r], [z], [v], [ʒ] ou du groupe [vr] [2]. Mais il faut tenir compte de l'époque, car le concept de longueur s'appliquait différemment au XVII s.

Et ce ne sera qu'aux dernières pages qu'il parlera de l'opposition de timbre fermé/ouvert : à la page 158, dans le chapitre intitulé « des Accents », il confirme ce que nous venons de dire, car il ne réserve cette opposition que pour la voyelle *e*, le circonflexe étant toujours la marque de la voyelle longue.

En ce qui concerne les voyelles nasales (pp. 160-164), l'explication continue d'être naïve : « Les voyelles nasales, ainsi appelées, parce que le son qu'elles expriment se prononce un peu du nez, sont *am, an, ean, em, en ; im, aim, in, ain, ein ; om, on, eon*[3] *; um, un, eun* ». C'est-à-dire, qu'il nous présente les graphies possibles avec une volonté d'exhaustivité, mais il est évident qu'il y en manque . Comme il y manque un commentaire plus complet à propos de leur articulation correcte, bien qu'il s'arrête à commenter les graphies et à les illustrer au moyen d'exemples français qu'il accompagne de l'étymon latin. À notre avis, Wally ne le croit pas nécessaire car il s'adresse à des élèves français qui ont acquis la prononciation dès leur enfance.

---

[2] Léon 1978 : 19.

[3]D'après les exemples qu'il donne, ("*bourgeon, dongeon* ou *donjon, drageon, escourgeon*, *esturgeon, pigeon, plongeon, surgeon* et les personnes plurielles des Verbes en *ger, jugeons, rangeons, mangeons etc*, p. 165), cette graphie *eon* ne se correspond pas avec la réalité, car le *e* sert à prononcer le *g* comme la consonne palatale, fricative et sonore /ž/ par opposition à la consonne occlusive, vélaire et sonore /g/, qui se produirait si la voyelle *e* n'était pas écrite.

Pourtant, il est soucieux de cette correction, et il nous le démontre quand il parle des registres de langue, ce qui constitue un trait innovateur :

> Nous avons deux sortes de prononciation : l'une pour les vers et le discours soutenu; l'autre pour la conversation.
> Dans les vers, dans les discours prononcés en Chaire, au Barreau ou en d'autre occasions qui demandent de la gravité, on fait sentir la plupart des consonnes finales, quand le mot suivant commence par une voyelle ou un *h* qui ne se prononce point […]
> Dans la conversation, au contraire […]
> L'*e* muet, lorsqu'il est à la fin d'un mot, et que le mot suivant commence par une consonne, se prononce plus fortement dans les vers que dans la prose (pp.165-166)

Autrement dit, il conseille la liaison pour le registre soutenu même dans des positions où elle ne se ferait jamais aujourd'hui, c'est-à-dire, d'un groupe rythmique à un autre groupe rythmique ; il conseille la suivante prononciation pour cette phrase : « *Dieu tient le cœur des Rois entre ses mains puissantes.* Prononcez *Dieu tiént le cœur des Rois zentre ses mains puissantes »* (p. 166) Il est évident qu'il parle d'une liaison forcée, qu'il omet pour le parler commun, pour la conversation.

Il conseille le même soin dans l'articulation de /ə/ en position finale devant consonne, qui doit se prononcer « plus fortement dans les vers que dans la prose » (p. 166)

Actuellement, cette prononciation ferait penser à un accent régional. Voyons l'exemple que l'auteur nous donne : « Les mots *une nouvelle* doivent être prononcés dans les vers comme faisant cinq syllabes. Dans la prose, au contraire […] comme s'ils ne fesoient que trois syllabes » (p. 166)

Wailly parle des glides mais, à notre avis, il ne connaît pas le concept, et il s'ajuste partiellement à la réalité quand il dit : « Dans la prose, les voyelles *ia, ie, io, ian, ion,* etc, ne forment ordinairement qu'une syllabe. Dans les vers, au contraire, elles en forment presque toujours deux » (p. 166)

C'est curieux qu'il ne parle pas de l'articulation des consonnes : la justification, à notre avis, en serait, encore une fois, qu'il écrit sa Grammaire pour des élèves francophones, qui ne sont pas choqués par les phonèmes palataux tels que /ʒ/ et /ʃ/, et les oppositions distinctives /b/~/v/ (bilabiale et labiodentale) et /s/~/z/ ne constituent pas quelque chose d'étranger pour eux, car ils en ont acquis l'habitude articulatoire presque dès la naissance.

Reyes, à l'opposé de Wailly, consacre les premières leçons à la prononciation de l'ensemble des phonèmes, ce qui d'abord peut faire penser à des explications plus exactes. Mais la déception arrive tout de suite.

Pourtant, nous trouvons quand même quelques progrès par rapport aux grammaires du XIXe siècle mentionnées car

- il distingue l'accent tonique de l'accent graphique

- les accents servent à différencier les timbres ouvert et fermé

Mais il insiste toujours sur le fait que l'accent circonflexe marque la quantité longue (p. 6)

L'explication des voyelles devient tout au début un peu plus claire grâce à la terminologie employée. Ainsi, il dit que *e* sans accent « es muda en francés » (p. 7). Évidemment, il oublie d'autres cas où cette graphie représente un /e/. Mais tout de suite après il va indiquer l'existence de trois types de *e* en français : « cerrada, abierta y oscura », négligeant les voyelles arrondies fermée /ø/ et ouverte /œ/.

C'est pour la première fois que nous trouvons l'identification du timbre avec la graphie :

> La E cerrada es la que vemos unas veces con acento agudo y otras sin él en las finales ER, EZ, AI (verbales) y en las palabras *pied, clef* y *et* (p. 7).
> La E oscura /ə/ la encontramos: 1º, en los monosílabos : *ce, de, je, le, me, ne, que, se, te* ; 2º la que vemos en fin de sílaba sin acento en el cuerpo de una palabra : *petit*.[4]
> La E abierta se encuentra: 1º con acento grave o circunflejo; 2º sin acento cuando le sigue consonante doble; 3º en los monosílabos que terminan en *r, s,* y *f*

On y voit une autre discordance par rapport à la réalité, parce qu'il ignore que le /ɛ/ n'apparaît que suivie de double *rr*, la graphie *e* représentant un /e/ suivie des autres consonnes doubles

Le phonème /y/ - « u francesa » pour Reyes – est le premier à recevoir une explication correcte du point de vue de son articulation : « Se obtiene este sonido disponiendo la boca como para pronunciar la *u* española y emitiendo una *i* […] [se] precisa oir de viva voz » (p. 8)[5]

Tout de suite après, il insère des explications à propos de la graphie *y* en tant que voyelle et que semi-voyelle, ce qui démontre à nouveau le manque de systématisation et de classement en ce qui concerne les phonèmes.

---

[4]Encore une fois il nous démontre que la terminologie phonétique était méconnue pour lui, ou bien qu'elle n'avait pas été totalement établie : aujourd'hui on parle plutôt de positions médiale, initiale, finale non absolue et finale absolue, et on indique si la syllabe est libre ou entravée, ce qui intervient aussi dans le timbre.

[5]La locution "de viva voz" est fréquemment employée par les grammaires du XIXe s dont nous avons parlé et que, sans doute, il suit.

Mais nous devons quand même dire que l'explication par comparaison avec l'espagnol peut être valable en partie, compte tenu du manque d'autres instruments.

Dans un chapitre à part il analyse ce qu'il appelle « vocales compuestas » - il parle évidemment de graphies – ainsi que les diphtongues et les nasales . C'est-à-dire, qu'il continue à expliquer la prononciation de n'importe quelle graphie sans en faire un classement du point de vue strictement phonétique. Les traits les plus remarquables de son explication ont à voir avec les graphies *eu* et *œu*, pour le son desquelles il emploie aussi l'adjectif « oscura » en ajoutant aussi qu'il faut l'entendre « de viva voz ». Mais il ajoute qu'il faut projeter les lèvres pour leur articulation, comme s'il s'agissait d'un *u* /u/ espagnol.

Quant aux voyelles nasales, il remarque l'ouverture du timbre par rapport à la graphie, mais l'explication reste nettement insuffisante, parce qu'il n'ajoute rien à propos de la position correcte des organes qui interviennent dans leur articulation.

En ce qui concerne les consonnes, nous ne ferons attention qu'aux phonèmes que l'espagnol ne possède pas. Les autres sont expliqués par comparaison pure et simple. Pour cela faire, il s'appuie sur l'ordre alphabétique. C'est encore une fois l'absence d'un classement des différents phonèmes du point de vue de leur catégorie de voyelles –orales et nasales-, de consonnes et de glides.

Pour les phonèmes inexistants en espagnol, il donne des explications déroutantes pour un élève. Ainsi, pour le /ʒ/, la consonne palatale, fricative et sonore, représentée par les graphies *ge* et *gi*, dont il compare l'articulation à celle de la graphie *sh* de l'anglais : «suena como la sh de la palabra Sheriff» (p. 13). De toute évidence, il a bien compris qu'il s'agit d'une fricative palatale – terminologie qu'il n'emploie jamais- , mais le trait sonore de la consonne française est négligé et la prononciation des exemples qu'il apporte (*général, gilet, gymnase*) devient ainsi clairement fautive si l'on suit ses indications.

Nous trouvons une autre divergence par rapport au français standard quand il compare le /r/, consonne dorsale, au /*r*/ espagnol, dont l'articulation est apicale : il indique que ce phonème est « como la r española pero más gutural » (15)

Pour le /z/ il emploie la terminologie de ses prédécesseurs : « suena como *s* francesa (s), pero más fuerte (viva voz)» (p. 16) Comme d'habitude, il y manque l'adjectif *sonore* et le s entre parenthèses n'aide rien à la compréhension du son que représente la graphie *z*.

L'explication du /v/, labiodentale fricative, est confuse : « V, v suena en francés como debería pronunciarse en español con tendencia a *f* « (p. 15). Encore

une fois, il ne parle pas du caractère sonore de cette consonne. Pourtant, il est conscient de l'opposition distinctive formée par la bilabiale sonore /b/ et la labiodentale sonore /v/, qu'il illustre par une série de dix exemples.

La double articulation de la graphie *x*, sonore et sourde, reçoit également une explication défectueuse : « es de KS cuando va entre vocal y consonante (*excellent)* (…) suena como GS cuando va entre dos vocales » (p. 16) L'absence de signe phonétique le trahit à nouveau, car un espagnol ne saurait lire qu'un /s/ (sourd) dans le groupe GS.

L'expression « ese francesa », pour /z/, dont il n'a jamais expliqué l'articulation correcte, se bornant à faire appel à « la viva voz », apparaît à nouveau pour expliquer la prononciation de x en liaison, ainsi que celle de la graphie z .

En conclusion, les explications de la prononciation apportées par l'*Abrégé* de Wailly, malgré les limitations imposées par l'époque où il a été publié, nous semblent plus claires, mais il est vrai qu'il part d'une position différente : il est français et il prétend enseigner à des élèves français, qui ont acquis la prononciation chez eux.

Dans la *Gramática* de Reyes nous ne pouvons pas parler d'évolution, ni par rapport à Wailly ni aux grammaires du XIXe s[6]. Nous pouvons ajouter que, peut-être, il connaît celle de Mariné, qu'il semble suivre fidèlement.

Il y a pourtant quelques indications qui s'approchent de ce qui serait une explication correcte, surtout pour la labialisation des voyelles.

Reyes ignore la terminologie scientifique à une époque où les études de l'Association de Phonétique Internationale devraient être assez avancés : il n'indique ni le point d'articulation, ni le caractère sonore et sourd d'un consonne, ce qui porte à confusion à l'élève (v. gr., quand il dit que les graphies *ge, gi* représentent un son proche de celui de SH anglais).

Les adjectifs *oscuro* pour définir le /ə/ et *francesa* pour le /z/, qui n'expliquent rien, reviennent à chaque instant.

Pouvons-nous parler d'évolution? Nous ne le croyons pas.

---

[6] *Vid. La explicación de la pronunciación del francés en tres gramáticas del s. XIX. Las vocales* et *La explicación de la pronunciación del francés en España en tres gramáticas del s. XIX. Semiconsonantes y consonantes*. Les conclusions auxquelles nous sommes arrivée dans l'analyse de l'explication de la prononciation dans les grammaires citées (vid. note 1) peuvent se résumer de la façon suivante : absence d'alphabet phonétique, terminologie inexacte, petite évolution dans l'œuvre de Mariné par rapport aux précédentes et, en conséquence, un état précaire en ce qui concerne l'enseignement de la prononciation.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCÓN, J., *Novísimo Chantreau ó completa gramática francesa dividida en tres partes*. Madrid: 1845.

BRUNOT, F., *Histoire de la langue française des origines à nos jours. T. XI: Le français au dehors sous la Révolution, le Consulat et l'Empire*. Paris: Armand Colin, 1969.

CANTERA, J., DE VICENTE, E., *Los sonidos del francés*. Madrid: Anaya, 1980.

CHANTREAU, P.N., *Arte de hablar bien el francés ó gramática completa.* Madrid: 1844.

ESPINOSA SANSANO, Mª DOLORES, "*La explicación de la pronunciación del francés en tres gramáticas del s. XIX. Las vocales,* In *Anales de Filología Francesa.* Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1997, pp. 79-98.

---, "*La explicación de la pronunciación del francés en España en tres gramáticas del s. XIX. Semi-consonantes y consonante",* In *Anales de Filología Francesa.* Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2001-2002, pp. 23-35.

FOUCHÉ, P., *Phonétique historique du français*. Paris: Klincksieck, 1969.

LANDERCY, A., RENARD, R., *Éléments de phonétique*. Bruxelles: Didier, 1977.

LÉON, P., *Prononciation du français standard*. Paris: Didier, 1966.

MALMBERG, B., *Manuel de phonétique générale*. Paris: Picard (col. Connaissance des langues), 1974.

MARINÉ Y OLIVER, A., *Curso completo de lengua francesa*. Tarragona: 1889.

PEYROLLAZ, M., BARA DE TOVAR, M-L., *Manuel de phonétique et de diction françaises.* Paris: Larousse, 1954.

REYES, R., *Curso práctico de francés.* Madrid: Imprenta Castilla, 1933.

WAILLY, M. de, *Abrégé de la Grammaire Françoise.* Paris: Barbou, 1780.

WALTER, H., *La dynamique des phonèmes dans le lexique français contemporain.* Paris: France-Expansion, 1976.

WARNANT, L., *Dictionnaire de la prononciation française.* Gembloux, Duculot, 1968.

YLLERA, A., *Fonética y fonología francesas.* Madrid: U.N.E.D., 1991.

De la langue à la culture: les stéréotypes comme vecteurs culturels dans l'enseignement/apprentissage du FLE

Ana Teresa GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

1. Introduction

La langue n'est pas seulement un moyen de communication, elle est aussi porteuse de valeurs. En tant que vecteur privilégié de l'identité d'un peuple, la langue porte en soi une composante fondamentale: la dimension culturelle. Notre objectif principal est de mettre en relief l'incidence de cette dimension culturelle dans le processus d'acquisition de la langue-cible dans un cours de FLE puisque, comme signale Byram (1992 :18), « *l'étude de la culture a un rôle certain à jouer dans l'enseignement de la langue dans la mesure où les mots d'une langue étrangère renvoient à des significations à l'intérieur d'une culture donnée, créant ainsi une relation sémantique que l'apprenant doit* comprendre ».

Avant d'aborder la question du rapport indissociable entre la langue et la culture dans le cadre de l'enseignement / apprentissage du Fle, nous voudrions préciser les prémisses sur lesquelles sont fondées nos réflexions: La première part de la base que dans l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère, le français dans notre cas, le bagage culturel dont chacun dispose en langue maternelle est un outil précieux pour la découverte de la langue et la culture étrangère. En effet, les réflexions autour la propre langue-culture sont un point de repère primordial pour pouvoir assimiler celle de l'Autre. L'acquisition des connaissances socioculturelles de l'Autre amènera l'apprenant à admettre l'existence d'autres perspectives ce qui lui permettra de prendre conscience de la non-universalité de sa propre culture. Les rapports que l'apprenant pourra établir par la suite entre la culture en langue maternelle et celle de la langue cible, contribueront à améliorer sa compétence interculturelle. La deuxième, toujours dans le but de relever la conscience didactique du rapport indissociable langue-culture, est fondée sur le postulat que, dans toutes les langues il existe des *préconstruits culturels,* (Adam 1999 : 105), des formules préfabriquées, des automatismes langagiers, qui jouent un rôle essentiel dans la perception de la réalité et l'organisation du monde propres aux membres d'une communauté donnée. En effet, tout individu dispose de schèmes d'interprétation de la réalité quotidienne ; une partie importante de ces schèmes sont des éléments sémiotiques préfabriqués, emblématisés par la communauté qui les produit. Ces schèmes interprétatifs sont précisément les stéréotypes. Par le biais de l'analyse des unités stéréotypées de la

langue française, l'apprenant non francophone peut accéder à une voie d'approche de la culture francophone, car, comme le signale A. Rey (1984 : 113) elles « font partie de ce trésor culturel […] que véhicule la langue ». Il devient, donc, indispensable d'intégrer dans l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère, de façon systématique et depuis les premières phases de l'acquisition, le domaine de la stéréotypie.

2. Les stéréotypes : critères de classement

Les stéréotypes relèvent de connaissances linguistiques et socioculturelles. Les identifier et savoir les employer à bon scient est indispensable pour la reconstruction des processus d'intercompréhension, pour saisir la signification de nombreux énoncés et, donc, pour comprendre la perception de la réalité d'une communauté. Les stéréotypes sont devenus un sujet de réflexion dans les différents champs des sciences humaines; dans les lignes qui suivent nous nous proposons de présenter brièvement les différentes approches de la stéréotypie.

En ce qui concerne son étymologie, le mot *stéréotype* vient du grec *stereos* qui signifie solide et *tupos* qui signifie empreinte, marque, caractère d'écriture. Le terme *stéréotype* appartient, de même que *cliché* au domaine de la typographie et de la photographie.

Dans le domaine de l'imprimerie, au XIXe siècle, le « clichage », également dit stéréotypie, permettait la reproduction en masse d'un modèle fixe. A partir de 1865, « cliché » signifie aussi « négatif » en photographie. De là vient le sens figuré de « cliché » qui, dans le Larousse de 1869, désigne déjà « une phrase toute faite » ou une « pensée banale ». « Stéréotypé » en vient de même à désigner ce qui est fixe, figé ». (Charaudeau, Maingueneau 2002: 544).

D'après cette définition le terme *stéréotype* peut désigner, soit la reproduction à l'infini d'un modèle, soit une formule banale, une opinion communément acceptée, au niveau de la pensée ou de l'expression, par les membres d'une communauté linguistique. Le stéréotype peut, donc, être défini, d'un côté, par son caractère largement partagé dans le monde social, d'un autre, par sa fonction de schématisation, de *caricature* qui structure les représentations.

Sur le plan formel, le stéréotype, quel que soit le code ou le système sémiotique dans lequel on le trouve, revêt une forme plus ou moins figée, qui permet une mémorisation et une identification rapide et récurrente, qui n'exclut pas cependant la possibilité de variations.

Au XXe siècle, la stéréotypie a permis de décrire des phénomènes relativement hétérogènes dans les sciences humaines : Le terme *stéréotype* est introduit dans le domaine des sciences sociales par Walter Lippmann dans son

ouvrage *l'opinion publique*. Pour Lippman le stéréotype est une sorte de «carte du monde» à l'aide de laquelle chacun filtre la réalité quotidienne. En linguistique, il est utilisé dans les études sur les collocations, locutions, expressions figées, proverbes, qui connaissent à l'heure actuelle un renouveau. Dans ce cadre, la stéréotypie prend en compte des séquences, des syntagmes de dimensions variables, dont les unités ont en commun de ne pas avoir la même liberté de construction ou d'emploi que des unités complètement autonomes. Cette perspective conduit à examiner les différents types de contraintes sémantico-syntaxiques qui pèsent sur ces associations lexicales. La stéréotypie est également étudiée par les différents courants d'analyse du discours, en particulier par l'Ecole française d'analyse du discours pour étudier le langage politique (Pêcheux), « la langue de bois » ou le langage publicitaire (Grünig). En philosophie du langage et en sémantique, le terme *stéréotype* est employé par certains auteurs (Putnam en Philosophie du langage, Fradin, Anscombre et Ducrot en sémantique linguistique).

En ce qui concerne la base méthodologique de notre analyse, nous suivons les critères de la typologie établie par Ch. Schapira (1999: 1-2).

Les stéréotypes se divisent en deux catégories majeures: les *stéréotypes de pensée* et *les stéréotypes de langue*. Les premiers fixent, dans une communauté donnée, des croyances, des convictions, des idées reçues, des préjuges, voire des superstitions […] Certains de ces stéréotypes se fixent aussi dans la langue; ils s'expriment alors par des locutions que l'on répète telles quelles, sans la possibilité d'apporter aucun changement aux termes qui la constituent. Ceux-ci et uniquement ceux-ci sont des stéréotypes linguistiques. Les stéréotypes linguistiques sont des expressions figées, allant d'un groupe de deux ou de plusieurs mots soudés ensemble à des syntagmes entiers et même à des phrases.

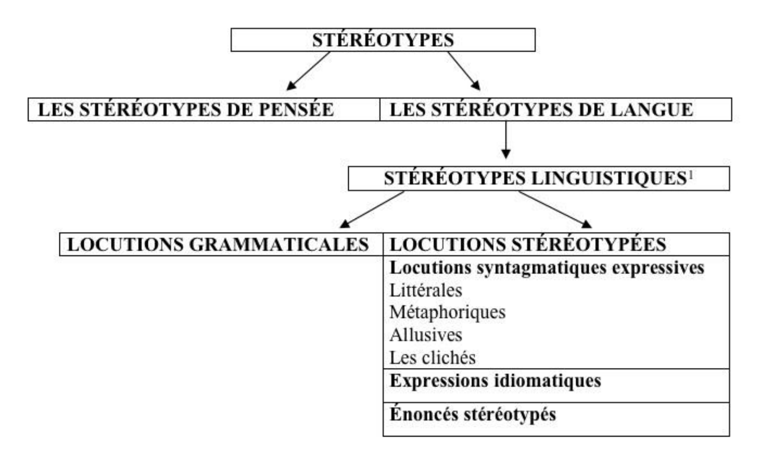
Pour ce qui est des stéréotypes linguistiques, Schapira différencie deux catégories: Les locutions grammaticales et les locutions stéréotypées. Les locutions stéréotypées présentent, d'après Schapira (1999 :16), un grand nombre de différences avec les locutions grammaticales .

Ce ne sont pas des unités lexicales complexes, mais des formules, c'est-à-dire, des séquences de discours qui, ayant d'abord été des combinaisons libres, se sont ensuite fixées (dans des conditions qui restent souvent obscures) dans l'usage. On les appelle ici « stéréotypées » parce qu'elles ont gardé tous les marqueurs du discours : détermination nominale régulière, morphologie, syntaxe conformes aux règles en vigueur au moment du figement (ce qui explique les formes archaïques, qui se sont fixées à un état plus ancien de la langue).

Les locutions stéréotypées, que Schapira appelle aussi *formules*, se divisent à leur tour en :

- Locutions syntagmatiques, qui comprennent les expressions stéréotypées :
  - a) Littérales
  - b) Métaphoriques
  - c) Allusives
  - d) Les clichés
- Expressions idiomatiques ou idiotismes.
- Énoncés stéréotypés ou formes parémiques.

Nous avons résumée la typologie de Schapira dans le tableau suivant:



Dans les limites d'espace dont nous disposons, notre étude n'abordera que la question de l'enseignement/apprentissage des locutions stéréotypées à des apprenants non francophones. Dans une perspective didactique, l'acquisition de ces unités lexicalisées nous intéresse à double titre: sur le plan linguistique, elles demandent à l'apprenant un travail préliminaire de reconnaissance de la forme morphosyntaxique de ces structures particulières, puis un travail de décodage du sens. Sur le plan extralinguistique, moyennant les connaissances socioculturelles véhiculées par les différentes locutions stéréotypées, les apprenants sont invités à observer, repérer et analyser les référents culturels de la langue cible, car, comme le signale Mejri (1997:312), « S'il y a une partie de la langue où le culturel trouve sa meilleure expression, c'est bel et bien le lexique et tout particulièrement les séquences figées. »

3. Stéréotypie et enseignement du fle.

L'usager d'une langue se voit confronté, au cours de ses échanges langagiers, à une profusion d'exemples de stéréotypes ou formules préconstruites

de toutes sortes. Pour un locuteur natif ces unités lexicales ne posent pas de problèmes parce qu'il les a intégrées d'une façon naturelle au cours de l'acquisition de la langue maternelle et elles font partie de son système de communication ; par contre, pour un apprenant non natif ces séquences figées constituent une source de difficultés qu'il devra surmonter au cours de son apprentissage s'il veut maîtriser cette langue. Dans le cadre de cette constatation nous insistons sur la nécessité de intégrer systématiquement le domaine de la stéréotypie dans l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère car, comme le signale I. Mel'cŭk, (1993 :83). « c'est la fréquence et la qualité de leur usage qui détermine la différence entre un locuteur natif et un étranger qui a bien appris la langue ».

La notion de stéréotypie est étroitement liée à celle de figement[1] : « Le figement est un processus linguistique qui, d'un syntagme dont les éléments sont libres, fait un syntagme dont les éléments ne peuvent être dissociés » G. Gross (1996 : 4). La notion de figement renvoie à des phénomènes de nature très diverse qu'il convient de bien cerner[2]. Les implications que peut avoir la notion de figement sur les activités d'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère justifient que nous nous s'attardions sur cette problématique avant de continuer avec notre parcours. Parler du figement des stéréotypes linguistiques revient à parler de questions aussi importantes que:

- *La polylexicalité* : « Pour qu'on puisse parler de figement la première condition nécessaire est que l'on soit en présence d'une séquence de plusieurs mots et que ces mots aient, par ailleurs, une existence autonome. » (Gross : 1996, 9). La polylexicalité, qui met en jeu des unités qu'on peut trouver dans une position autonome dans d'autres structures, pose des problèmes concernant les difficultés de reconnaissance, d'analyse et de compréhension au niveau du discours:

> Il faut chercher s'il y a des critères formels permettant de reconnaître les séquences figées en tant que groupes fonctionnant en bloc et ne pas les détruire par une lecture qui redonne aux constituants leur autonomie d'origine, si elles doivent être appréhendées avec les mêmes outils d'analyse appliqués aux unités simples ou s'il faut les adapter à la nature de l'objet étudié, si leur contenu sémantique obéit à certains mécanismes susceptibles d'une description linguistique ou s'il faut tout simplement en mémoriser le sens comme c'est le cas pour les unités simples. (Mejri 1996 : 12)

---

[1] Pour une analyse détaillée de la notion de figement, nous recommandons l'étude de Mejri (1997).

[2] Nous suivons en ce point les caractéristiques exposées par Gross dans son étude sur les expressions figées en français (1996 : 9-23)

- *L'opacité sémantique* met l'accent sur le fait que dans les langues il existe un grand nombre de séquences qu'un locuteur non natif ne peut pas interpréter littéralement, même s'il connaît le sens habituel de tous les éléments qui les composent. Dans la phrase : *Paul est un panier percé*, le sens ordinaire des mots qui la composent ne permet pas de conclure que la phrase dans son ensemble signifie que l'on parle d'une personne dépensière. Nous dirons que cette phrase a une lecture non-compositionnelle.

- *Le blocage des propriétés transformationnelles* se manifeste par la suspension des règles opérationnelles de la syntaxe libre ; cette impossibilité est le trait distinctif le plus important entre la séquence libre et la forme figée : la structure d'une expression figée comme : *Paul a pris la tangente*, contrairement au fonctionnement des constructions libres, ne suit pas les règles des propriétés transformationnelles et, de ce fait, ne peut faire l'objet d'aucune modification ou transformation du type :

Passivation : * *La tangente a été prise par Paul*
Pronomination : * *Paul l'a prise*
Détachement : * *La tangente, Paul l'a prise*
Extraction : * *C'est la tangente que Paul a prise*
Relativation : * *La tangente que Paul a prise*

- *La non-actualisation des éléments* signifie qu'aucun des éléments composant l'expression figée ne peut recevoir aucun type d'actualisation :

Ce candidat a pris une veste (= a été battu aux élections)
*Ce candidat a pris *la,*cette, *sa veste*

- *La non-insertion*; contrairement aux suites libres, dans les expressions figées il est impossible d'insérer des éléments tels qu'un adjectif ou une relative dans le groupe nominal ou des modifications ou des adjonctions pour le groupe verbal :

*Un cordon-bleu * un cordon très bleu*
*Tourner de l'œil * tourner de l'œil gauche*

L'explicitation des critères que nous devons énumérer a un double but: premièrement, délimiter les frontières d'un phénomène, le figement, qui occupe une place importante dans le système de la langue et, deuxièmement, faciliter à l'apprenant les instruments pour l'identification d'une série d'unités lexicales dont l'acquisition devient incontournable puisque, comme signale Schapira (1999:12), «le figement peut être considéré comme un moyen majeur de création lexicale: il produit non seulement des unités lexicales proprement dites (les locutions

grammaticales), mais aussi d'autres séquences à forme fixe qui font partie du vocabulaire au même titre que le vocable simple.»

Dépassé le stade de l'établissement des critères pour la reconnaissance de la séquence stéréotypée, l'apprenant peut poursuivre son apprentissage moyennant une approche différenciée des caractéristiques formelles et sémantiques des locutions figées. Pour faire face à cette étape, la notion de degré de figement nous semble convenir à notre objectif d'un enseignement/apprentissage graduel des stéréotypes linguistiques. En effet, puisque dans les langues il existe un continuum entre les séquences libres et celles qui sont entièrement figées, il est important que l'apprenant prenne conscience du fait que le figement est un phénomène scalaire : « Il est intéressant de noter que la rigidité du figement va croissant des unités lexicales aux énoncés phrastiques, qui, eux, accusent un figement complet : le proverbe, le dicton, le slogan, etc., ne tolèrent aucun changement formel» (Schapira 1999:10). L'enseignant a la possibilité d'exploiter didactiquement ce trait et présenter dans des étapes initiales de l'enseignement/apprentissage des unités figées dont la signification est transparente. En combinant le critère sémantique et le critère formel on peut proposer, dans un premier temps, des activités simples à partir de séquences compositionnelles, à structure binaire fondée sur des termes sémantiquement proches : *Us et coutumes, Sûr et certain, Sain et sauf, Haut et fort, À tort et à travers, Clair et net, (être) juge et partie, du pareil au même, la croix et la bannière, contre vents et marées, (avec) armes et bagages, la loi et les prophètes ;* ou bien sur des séries antonymiques : *Mort ou vif, (ne faire) ni froid ni chaud (à quelqu'un), des hauts et des bas, par monts et par vaux, pour un oui pour un non, (faire) la pluie et le beau temps.* On postposera pour des phases plus avancées de l'enseignement/apprentissage des formes figées plus complexes, fondées sur des traits ou recours expressifs tels que la répétition : *Tout yeux tout oreilles, tout feu tout flammes, bon gré mal gré, bon chic bon genre, mort le serpent mort le venin* ; l'allitération: *À cor et à cri, ses cliques et ses claques, il n'y a pas de feu sans flamme* ; la rime : *tout nouveau tout beau, ni vu ni connu, sans foi ni loi, qui se ressemble s'assemble , qui a bon voisin a bon matin, qui va à la chasse perd sa place.* On laissera plus une étape ultérieure l'analyse des séquences dont le sens est fondé sur la base de figures ou de tropes tels que la métaphore : *Scier la branche sur laquelle on est assis, couper l'herbe sous les pieds (de quelqu'un), avoir sa part du gâteau, donner le feu vert, être entre l'enclume et le marteau, passer un savon (à quelqu'un)* ; la synecdoque : *un bouton d'or, un blanc-bec, un cordon-bleu*, la métonymie : *Un pied-à- terre, un rouge-gorge, un trois-mâts.*

À mesure que l'apprenant avance dans l'enseignement/apprentissage, l'enseignant introduira des séquences dont le sens est semi- transparent. On peut proposer des activités en commençant par le pôle minimal du figement, les collocations :

> *Une vie orageuse, une laideur repoussante, une erreur fatale, un sourire angélique, une somme astronomique, une défaite sanglante, désirer ardemment, remporter la victoire, essuyer une défaite, emprunter une rue.*

Pour passer ensuite à d'autres séries d'activités à partir d'expressions qui sont très productives dans les langues, comme c'est le cas des clichés, construits sur la base de la comparaison ou bien les clichés intensifs :

> *Heureux comme un roi, ennuyeux comme la pluie, vieux comme le monde, sourd comme un pot, beau comme un ange, noir comme du charbon, innocent comme un agneau.*
> *Jurer comme un charretier, se sentir comme un poisson dans l'eau, fumer comme un pompier, s'entendre comme larrons en foire, vivre comme un coq en pâte.*
> *Jolie à croquer, bête à pleurer, crier à tue-tête, aimer à la folie, geler à pierre fendre, pleuvoir des cordes, une faim de loup, un froid de canard, une volonté de fer.*

On laissera pour des phases plus avancées de l'enseignement/apprentissage les activités conçues sur la base des séquences dont le sens est non-compositionnel et, donc, sémantiquement opaque, comme c'est le cas des expressions idiomatiques suivantes :

> *Au diable vauvert, battre la campagne, faire amende honorable, poser un lapin, casser sa pipe, prendre la clé des champs, chercher midi à quatorze heures, avoir d'autres chats à fouetter, prendre des vessies pour des lanternes, mener quelqu'un par le bout du nez, payer rubis sur ongle.*

Les critères explicités ci-dessus répondent à une série de paramètres d'ordre linguistique, indispensables pour une exploitation didactique du phénomène de la stéréotypie en classe de Fle, mais nous ne devons pas oublier que pour que l'analyse des stéréotypes linguistiques soit exhaustive il s'avère indispensable d'y intégrer la dimension extralinguistique, véhiculée par les expressions figées.

La stéréotypie, en tant que référent de la fonction identitaire d'une communauté donnée, trouve dans la culture un terrain fécond pour la représentation de sa perception de la réalité. Mejri (1997: 313) souligne l'importance de la composante culturelle dans son étude sur le figement lexical ; il définit le culturel comme :

> L'ensemble des figures devenues communes, complètement figées et par conséquent conservées dans le lexique, cette partie de la langue dont se sert une communauté pour s'approprier l'univers. Dénommer les choses, c'est une manière de se les approprier : la manière dont les choses sont dénommées peut aider à voir comment le culturel prend forme à travers la langue.

La récurrence de certaines associations lexicales ne s'explique que parce qu'elles correspondent à des schèmes issus de la culture. Pour la dernière partie de notre parcours nous avons choisi une série de séquences figées qui ont comme trait commun emploi de référents appartenant à l'héritage culturel. Le fait de puiser dans le réservoir culturel du domaine de la stéréotypie contribuera à améliorer la compétence culturelle et interculturelle de l'apprenant, notamment si, comme nous le proposons, on envisage des activités contrastives où l'on met en rapport des expressions stéréotypées de la langue étrangère et la langue maternelle:

FRANÇAIS	ESPAGNOL
Se croire sorti de la cuisse de Jupiter	*Creerse descendiente de la pata del Cid*
Être la cour du roi Pétaud	*Ser la casa de Tócame Roque*
Être du temps que Berthe filait	*Ser del año de Maricastaña*

Les exemples ci-dessus appartiennent à la catégorie des expressions allusives, c'est-à-dire, des expressions stéréotypées qui « ne peuvent être employées que par des locuteurs connaissant leur origine et uniquement s'ils considèrent que l'interlocuteur la connaît aussi » (Schapira : 1999, 24). Parmi cette catégorie, un grand nombre d'expressions ont une origine biblique *: Le jugement de Salomon ; le fils prodigue, les vaches maigres, les vaches grasses ; pauvre comme Job; pleurer comme une Madeleine ; s'en laver les mains ; tendre l'autre joue ; séparer le bon grain de l'ivraie; être en costume d'Adam*. D'autres tirent leur origine de la mythologie gréco-romaine : *Le talon d'Achille ; la boîte de Pandore ; être dans les bras de Morphée ; le fil d'Ariane ; le cheval de Troie ; (être sorti) de la cuisse de Jupiter ; le tonneau des Danaïdes ; aux calendes grecques*. Les légendes et les contes de fées ont fourni aussi un nombre considérable d'expressions allusives : *Montrer patte blanche* ; l*e chant du cygne, ; les belles endormies ; la belle au bois dormant*. D'autres proviennent du domaine de la littérature : *Se battre contre des moulins à vent ; (être) la mouche du coche ; accoucher d'une souris ; vendre la peau de l'ours ; cultiver son jardin ; vendre sa peau au diable ; la cour du roi Pétaud*. L'histoire a laissé aussi ses traces dans les expressions toutes faites : *Une victoire à la Pyrrhus ; Paris vaut bien une messe ; la vérité de Lapalisse; riche comme Crésus*. L'hagiographie est à l'origine aussi de quelques expressions. Il faut signaler que les énoncés parémiques sont riches de ce procédé : *Faire la Sainte Nitouche, à la Saint Glinglin, coiffer Sainte Catherine, C'est Sainte Géneviève et Saint Marceau.*

Par rapport aux expressions allusives, il est intéressant de signaler, que chaque langue recourt à des stéréotypes spécifiques pour se représenter sa vision du monde, ce qui justifie l'absence de correspondance entre les langues, les divergences pouvant être aussi bien linguistiques qu'extralinguistiques. Tel est le cas d'un grand nombre d'expressions allusives en langue française qui sont formées à

partir d'anthroponymes, mais qui n'ont pas de correspondance anthroponymique en espagnol :

FRANÇAIS	ESPAGNOL
Etre/ se retrouver Gros-Jean comme devant	*Estar en las mismas*
Faire le Jean	*Hacer el tonto*
Ne connaître ni d'Ève ni d'Adam	*No conocer ni por asomo*
Se faire appeler Jules / Arthur	*Cantar las cuarenta*

On peut trouver le cas contraire, c'est-à-dire, des expressions où nous trouvons un anthroponyme en espagnol mais sans correspondant en français :

ESPAGNOL	FRANÇAIS
Pasar las de Caïn	*Manger/ bouffer de la vache enragée*
Entrar como Pedro por su casa	*Entrer comme dans un moulin*
Ser más feo que Picio	*Être laid comme les sept péchés capitaux*
Ponerse como el Quico	*Se taper la cloche*

Les analyses pourraient être prolongées en faisant référence à un type séquences formées sur la base de noms gentilés ou *ethnonymes*, et qui nous rapprochent du domaine des clichés sociologiques :

FRANÇAIS	ESPAGNOL
Une réponse de Normand	*Una respuesta a la gallega*
Filer à l'anglaise	*Despedirse a la francesa*
Boire comme un polonais	*Beber como un cosaco*
Parler français comme une vache espagnole.	*Hablar un francés macarrónico*

4. Conclusion

Avec notre étude nous avons essayé de distinguer nettement la perspective qui considère les stéréotypes comme des formes fossilisées, peu inventives et la perspective linguistique, qui s'intéresse à toutes les expressions lexicalisées, quel que soit le point de vue ou l'analyse que l'on peut adopter par la suite. Notre aperçu, qui prêche pour l'intégration systématique des unités stéréotypées dans le processus d'acquisition d'une langue étrangère, est centré sur l'exploitation didactique des stéréotypes linguistiques dans le cadre de

l'enseignement/apprentissage du Fle, puisque nous considérons que le domaine de la stéréotypie permet d'intégrer la dimension culturelle au sein de l'apprentissage. Après l'établissement de quelques critères de classement des stéréotypes, la notion de figement nous a permis d'élaborer une approche didactique des stéréotypes linguistiques par le biais d'un parcours d'activités autour du thème des représentations culturelles préexistantes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADAM, J. M., *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris: Nathan, 1999.

AMOSSY, R., HERSBERG PIERROT, A., *Stéréotypes et clichés*. Paris: Nathan, 1997.

BYRAM, M., *Culture et éducation en langue étrangère*. Paris: Crédif. Didier, 1992.

CHARAUDEAU, P., MAINGUENEAU, D. (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Éd. du Seuil, 2002.

DANLOS, L., «*La morphosyntaxe des expressions figées*», In *Langages*, 63, 1981, pp. 53-74.

DUFAYS. J.-L., *Stéréotype et lecture*, Liège: Mardaga, 1994.

DUNETON, Cl., *Le bouquet des expressions imagées. Encyclopédie thématique des locutions figurées de la langue française*. Paris: Ed. du Seuil, 1990.

FRATH P.., GLEDHILL CH., «La Phraséologie dans tous ses états»,. In *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain,* vol. 31 nº 2-4**,** 2005.

GROSS, G., *les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*. Ophrys, 1996.

GROSS, M. : « Les limites de la phrase figée », In *Langages*, nº 90, 1988, pp. 7-22.

HAUSMANN, F.J., «Tout est idiomatique dans les langues », In MARTINS-BALTAR (éd) *La locution, entre langue et usages*. Coll. Signes, ENS Fontenay/Saint Cloud, Diff. Ophrys, 1996.

MARTIN, R., « Sur les facteurs du figement lexical »In MARTINS-BALTAR (éd) *La locution, entre langue et usages*. Coll. Signes, ENS Fontenay/Saint Cloud, Diff. Ophrys, 1996.

MEJRI S., *Le figement lexical. Descriptions linguistiques et structuration sémantique*. Tunis: Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1997.

MEL'CUK, I., «la phraséologie et son rôle dans l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère», In *Études de Linguistique Appliquée*, nº 92, 1993, pp. 82-113.

REY, A., «Les implications théoriques d'un dictionnaire phraséologique», In *Le Français moderne,* nº 14-15, 1984, pp. 119-133.

REY, A. CHANTREAU, S., *Dictionnaire des expressions et locutions figurées*. Paris : Le Robert (col. Les usuels du Robert) 1990.

SCHAPIRA, CH., *Les stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*. Ophrys, 1999.

Écriture de l'intime : acte de communication et outil d'apprentissage

Esmeralda GONZÁLEZ IZQUIERDO
Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

1. Littérature et FLE

Les méthodes d'enseignement du français langue étrangère actuelles sont composées de nombreux formulaires, extraits de presse, émissions de radio, conversations de la vie quotidienne et en général de tout ce que nous appelons « documents authentiques ». Grâce à ces sources vivantes, l'apprenant est en contact directe avec la langue orale, il s'habitue rapidement à la comprendre, à la parler et à résoudre des situations de communication réelles de la vie de tous les jours. En revanche, malgré leur richesse, ces documents ne représentent qu'une réalité très limitée de la culture cible:

> Les documents authentiques, si plein de vertus pédagogiques par ailleurs, sont particulièrement redoutables par l'une de leurs caractéristiques majeures : ils sont très vite périmés et cette péremption rapide induit aisément de fausses représentations sur les pratiques culturelles dont ils sont censés être représentatifs. Ils traduisent un état momentané, un instant, mais leur durée de validité est si brève qu'ils n'autorisent aucune conclusion fiable (Porcher 1997 : 97)

En effet, ces outils de travail interactifs favorisent la compétence communicative mais laissent au second plan l'aspect culturel de la langue en limitant ainsi l'enseignement du français à l'enseignement de l'oral et à quelques aspects de civilisation dont les thèmes principaux sont l'Europe, le tourisme et la santé entre autres. En conséquence, même si les apprenants arrivent très rapidement à s'exprimer oralement, leurs connaissances culturelles restent généralement très stéréotypées.

Langue et culture ne peuvent pas être dissociées, et la culture d'une langue ne se traduit pas simplement à travers la vie quotidienne du pays mais aussi et surtout à travers sa « culture savante ». Si nous analysons les méthodes d'enseignement du FLE actuelles, nous constateront que cette culture dite « savante » y est pratiquement absente : les textes écrits y sont de plus en plus limités, les extraits littéraires ont pratiquement disparu. Ces manuels répondent à l'approche communicative et actionnelle et donnent la priorité à l'oral. Les compétences culturelles et écrites sont très peu exploitées dans ces livres qui devraient donc être complétés avec d'autres documents écrits capables

d'approfondir mieux dans la culture cible. La littérature pourrait accomplir très bien cet objectif :

> (La littérature) Elle peut offrir différentes manières de partir à la découverte d'une culture étrangère et de sa diversité, à un moment donné, à un contexte donné. Elle ouvre des portes sur des modes de pensée, des odes de vie, des rapports au monde, des valeurs, des conflits, des mythes, des images de soi et de l'autre, mis en scène par des personnages fictifs dans une histoire s'inspirant d'un contexte social et culturel dans lequel est ancré l'auteur (Boirond 200: 73-74).

Les extraits littéraires sont sans doute une porte d'accès envers un moment, une période, l'histoire de quelqu'un, sa vie, ses habitudes et l'Histoire de toute son époque. Si nous aidons les apprenants à voyager jusqu'à ce monde ils seront en train d'étudier non seulement une langue mais aussi et surtout la culture de cette langue. La réinsertion des textes littéraires en cours de FLE pourrait compléter très bien les points faibles des méthodes d'enseignement dont nous parlions précédemment. D'un côté, les manuels de français nous permettrait de travailler la compétence communicative et la langue orale, actuelle et vivante ainsi que quelques aspects de civilisation, les extraits littéraires nous aideraient d'un autre côté à découvrir la culture cible dans une dimension majeure et de travailler aussi les compétences écrites.

La question que nous nous poserons maintenant est la suivante : est-il possible de mettre vraiment en place ce que nous venons de proposer ? Pourrions-nous trouver un équilibre entre une méthode de FLE et un texte littéraire ? Quels genres littéraires pourraient motiver plus les apprenants?

2. Littérature de l'intime et FLE

2.1. Justification

Nous considérons que les textes autobiographiques pourraient répondre très bien aux demandes antérieures pour plusieurs raisons que nous essayerons de résumer ici.

En premier lieu, les différentes expériences et études menées autour de ces textes nous ont permis de voir que ce « je » évoqué dans les textes attire l'attention des apprenants, éveille leur « je » et en conséquence leur monde intérieur. Cela les motive à participer plus en cours et à accéder aux différents savoirs transmis. En second lieu, nous avons choisi ce type de littérature car elle renvoie au contexte direct de l'auteur. Que ce soit de l'autobiographie ou de l'autofiction, l'émetteur du texte renvoie normalement à son contexte, à son vécu et en conséquence, l'apprenant s'identifie plus facilement avec lui et avec son univers: «Bien sur le lecteur n'a en face de lui qu'un texte, mais le texte renvoie vers le

monde, et dans le cas de l'autobiographie, vers le monde tel qu'il a été vécu par le sujet» (Doubrovsky 1992: 133).

Les sentiments et faits évoqués dans ces textes sont très vivants. Les apprenants ont l'impression de se trouver face à un document plus réel, plus proche de leurs vies et ils ont alors plus envie de s'exprimer, de voyager dans le monde de l'auteur.

Finalement, nous avons choisi ce genre de littérature car dans les écritures de l'intime, l'écrivain appelle constamment au lecteur. Il cherche un témoin à qui raconter ses secrets. Quelqu'un avec qui partager son vécu, ses peurs, ses visions de la réalité qui l'entoure. Dans les textes autobiographiques la situation d'énonciation est plus claire. Le récepteur qui est l'écrivain appel directement à son destinataire qui est le lecteur. Nous pouvons voir cela déjà dans la plupart des incipits. Il cherche un témoin à qui raconter son vécu, à qui exprimer ses émotions. Il fait appel à un confident. Il y a un « tu » sans qui cette écriture n'existerait pas. Ce « tu » est le lecteur – apprenant :

> L'autobiographie comme forme de l'écriture de soi (à soi) est aussi un « acte de communication » à travers lequel l'écrivain s'explique et confie au public lecteur ses expériences ayant le souci de (toujours) dire la vérité. Communiquer, c'est prendre dès le commencement en considération non seulement le sérieux de l'acte mais aussi l'horizon (Lejeune 2001: 8).

Il s'agit donc d'un type de littérature où le lecteur, dans ce cas là apprenant, s'engage, s'implique. L'étudiant sent qu'il fait partie d'une conversation à laquelle il doit répondre en parlant aussi de lui, de ce « je » qu'il partage peut être plus que prévu avec l'auteur du texte qu'il a en face. Il se sent motivé, il a envie de lui répondre, de lui parler aussi de son « je », de continuer la communication en présentant son « soi ».

C'est sur ce dernier argument que nous construirons spécialement ce travail. Il s'agit de l'argument autour duquel nous concentrerons la partie 3 de cet article qui sera la plus importante, car c'est ici où nous proposerons les différentes démarches pédagogiques pour intégrer la littérature de l'intime en cours de FLE et surtout où nous essaierons de montrer que la « communication » est bien possible à partir des « écritures » comme bien indique le titre de ce congrès : « Communication et écritures».

2.2 Présentation du corpus

Au moment de choisir le corpus, le plus intéressant serait de se situer au 20ème siècle et dans l'époque contemporaine. Il s'agit d'une période que nous partageons tous d'une façon ou d'une autre. La montée du nazisme, les

mouvements artistiques qui traduisent un malaise, une plainte, une rébellion contre tout ce qui arrive, la séparation de certaines familles, la perte de personnes aimées, la guerre, les exils. Que nous l'ayons vécu directement ou pas, tout cela fait partie de notre mémoire collective. Nous trouvons l'allusion à cette mémoire collective à travers les romans, les films, les tableaux de notre culture maternelle. Travailler autour de textes de ces périodes supposerait donc la transmission de la langue étrangère à partir du connu de l'apprenant. Cela lui permettrait alors de trouver ses repères, de comprendre plus facilement les différents extraits et de les comparer avec les textes étudiés en langue espagnole. Nous serions en train de réactiver ainsi ses propres connaissances en culture maternelle. L'apprentissage du français langue étrangère ne serait simplement l'acquisition d'une autre langue et culture mais aussi la révision et l'activation de toutes les autres matières étudiées.

Même si nous ne comptons pas approfondir ici dans les informations concernant le choix des auteurs et des ouvrages qui composent le corpus de notre travail de recherche[1], car dans cet article nous nous concentrerons seulement sur l'un d'entre eux[2], nous signalerons qu'au moment de choisir les extraits à exploiter en cours, nous considérons utile de saisir de textes renvoyant aux différents moments du 20ème siècle et sous différents types d'écriture afin d'offrir à nos étudiants une vision plus riche et large de ce siècle. Il pourrait être donc utile de proposer d'un côté, par exemple, des auteurs du début du siècle pour inviter les étudiants à voyager dans la société de la « Belle époque »; des écrivains ayant vécu la période d'entre deux guerres et s'exprimant à partir d'une écriture de rébellion et d'avant-garde si caractéristique de cette époque ; des écrivains de l'après guerre, témoins et victimes directes des catastrophes y vécus et finalement des auteurs contemporains, « victimes innocentes » en quête de leur mémoire collective à travers la mémoire personnelle.

Le travail ci présent se concentrera sur l'ouvrage *La vie extérieur*e d'Annie Ernaux qui pourrait se situer dans cette dernière époque contemporaine où comme nous venons de dire, les écrivains partent à la recherche « de leur mémoire perdue ».

---

[1] *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, *Chêne et Chien* de Raymond Queneau, *Je me souviens* de Georges Perec et *La vie extérieure* d'Annie Ernaux

[2] Annie Ernaux

3. Enseignement du FLE à partir de textes autobiographiques : l'exemple d'Annie Ernaux.

3.1. Contexte et justification

Les propositions que nous présenterons ici ont été le résultat d'une expérience menée autour d'un groupe d'apprenants de français langue étrangère du niveau débutant. Nous avons choisi ces élèves parce que nous considérons que les travaux proposés normalement pour insérer la littérature en cours de FLE s'adressent la plupart du temps à des élèves du niveau avancé et notre objectif est de montrer que la littérature peut aussi être utilisée comme support didactique pour les apprenants qui commencent à apprendre la langue étrangère.

La méthode d'enseignement du français langue étrangère imposée par l'institution où nous avons mis en place ces expériences est le manuel *Rond Point*[3]. Ce manuel correspond aux niveaux A1/A2 du C.E.C.R. *Rond Point* se concentre autour de la compétence communicative. La plupart des documents qui le composent sont oraux ainsi que les différents exercices y proposés. Les diverses images et affiches ont comme principal but celui de déclencher la communication orale. À la fin de chaque leçon il y a un projet communicatif. Les textes écrits qui l'intègrent se limitent à des dialogues et conversations de la vie quotidienne.

Les différentes images et dialogues de cette méthode renvoient à l'Europe, aux villes et monuments européens ainsi qu'à la gastronomie européenne. La culture dite « savante » n'y apparaît pratiquement pas. Les principaux aspects culturels qui dominent le manuel font allusion à la vie de tous les jours, au tourisme, aux grandes villes françaises, à la gastronomie, aux transports, aux médias et à quelques emblèmes et symboles de la France.

Après avoir analysé la méthode de FLE imposée par notre centre de travail et en conséquence notre guide à suivre et à respecter, la grande question qui se pose est la suivante : Comment faire pour insérer des extraits littéraires dans nos cours de FLE en respectant le programme de cette méthode et les différents thèmes et objectifs y proposés ?

Comme nous l'avons dit antérieurement, nous avons décidé d'exploiter *La vie extérieure* d'Annie Ernaux. Nous avons choisi ce livre parce qu'il s'agit d'un journal très adapté aux apprenants de FLE et en particulier aux apprenants débutants. Les structures grammaticales ne présentent pas de grandes difficultés. Les phrases sont généralement courtes. L'univers évoqué dans ce livre est très accessible. L'auteur y décrit des scènes de la vie quotidienne de Paris et de la

---

3 LABASCOULE, J., LAUSE, C., ROYER, C., *Rond Point, niveau 1*, Barcelona: Difusión dfle., 2009.

banlieue parisienne. À partir de ce journal, les étudiants pourront donc s'immerger complètement dans la vie de Paris. Le vrai Paris, celui du métro et du RER où nous croisons autant de visages qui finissent par nous être familiers. Des personnes de différentes nationalités, habitudes, ayant de pensées diverses et éprouvant des sentiments tristes, agréables. Le Paris de grandes surfaces. De « non-lieux », celui qui transmet le plus de culture, de vie 'à la française'. En résumant, des endroits communs mais en même temps authentiques, capables de sensibiliser nos étudiants car ils nous font penser à des sujets et sentiments que nous partageons tous : la famille, l'adolescence, l'enfance, les moyens de transport, les grandes surfaces, le cinéma, les amis, les craintes, la solitude, l'amour… Une très large thématique capable de motiver les étudiants facilement et qui en même temps peut s'adapter bien aux thèmes proposées par notre méthode de FLE.

Afin de mettre en liaison la méthode *Rond Point* et *La vie extérieure* de façon précise, nous avons effectué une analyse en profondeur du livre d'Annie Ernaux pour déterminer plus concrètement les thématiques qui pourraient être mises en commun avec le manuel de FLE et situer exactement les extraits traitant ces thèmes. Grâce à cette étude comparée entre méthode didactique et littérature autobiographique, nous avons élaboré un tableau[4] qui reprend les thèmes qui pourraient nous servir de lien entre les deux supports pédagogiques et nous permettre en conséquence aussi d'insérer les extraits littéraires de façon logique dans les contenus proposés par le manuel. Comme vous pourrez observer dans ce tableau, ces éléments en commun avec *Rond Point* et en général avec le niveau A1/A2 du C.E.C.R sont les suivants : les transports publics, les grandes surfaces, les médias, la musique, la famille, la gastronomie et le tourisme entre autres.

Ce tableau nous a servi comme guide didactique au moment de déterminer le choix de l'extrait littéraire à travailler en cours. Par exemple, après avoir fini l'unité didactique 2 du manuel *Rond Point* (p.25) où les apprenants avaient appris à se présenter, présenter quelqu'un, présenter leur familles, décrire physiquement et où en général ils avaient acquis les objectifs communicatifs et linguistiques proposés dans les premières unités didactiques par les méthodes d'enseignement de langues s'adressant à un niveau A1/A2, nous avons voulu insérer un extrait littéraire en relation avec le contenu du manuel. Grâce aux informations de notre « tableau-guide », nous avons pu observer que l'extrait que vous trouverez ci-dessous traitait les thèmes étudiés dans le manuel et c'est pourquoi nous l'avons choisi pour effectuer son exploitation en cours. Notre objectif était de réviser les connaissances déjà acquises mais à partir d'un support différent, qui nous offrirait la possibilité d'approfondir dans les compétences

[4] Vid. Annexe 1

culturelles et écrites qui jusqu'à présent n'avaient pas été très travaillés avec le manuel.

Voici l'extrait :

> 21 mai
> Une femme non maquillée assise en face de son fils, un préadolescent, dans le RER vers Denfert. Elle lit un journal féminin. Il remue les jambes, se cache la tête derrière son cartable, tous les signes qu'il ne sait pas quoi faire de son corps. Il parle, pose des questions à sa mère. Elle ne répond pas. L'article qu'elle lit s'intitule « L'âge n'est plus un obstacle à l'amour » (Ernaux 2000: 16) [5].

Comme nous pouvons observer, il s'agit d'un extrait très court, très simple mais à partir duquel l'apprenant non seulement aura un accès à la réalité parisienne mais aussi un premier contact avec un texte littéraire en langue étrangère qui nous permettra aussi, comme nous le verrons plus tard, d'entrer dans une dimension culturelle qui n'est pas toujours accessible à partir des manuels d'enseignement de langues.

3.2. Exploitation de l'extrait littéraire en cours

Comment exploiter ces textes en cours sans démotiver les étudiants? Les textes littéraires ont toujours été et sont encore de nos jours associés souvent aux commentaires de texte. En conséquence, il est compréhensible que les apprenants aient cette réaction de refus envers la littérature. La question qui se pose maintenant est comment surmonter ces difficultés, comment travailler les documents littéraires en cours afin de modifier cette représentation que les élèves s'en font ?

Depuis toujours, nous nous limitons en général à travailler le message final qui est le texte sans prendre en compte les aspects pragmatiques, l'énonciateur, le destinataire et le contexte de l'énonciateur. Les textes écrits sont aussi des messages, font partie d'une communication et c'est dans cette logique qu'il faut bien les exploiter. Les textes littéraires sont comme les fenêtres. C'est l'accès envers un monde, un paysage que nous voulons découvrir. Si nous nous limitons à observer la fenêtre, l'horizon restera caché à notre vue et en conséquence nous ne trouverons jamais cette mer à laquelle peut être elle donne. Nous devons explorer le paysage qui entoure les textes littéraires. Si nous nous concentrons seulement sur les aspects linguistiques et sur le message final, nous apprendrons beaucoup de choses mais des choses limitées qui pourraient peut être ne pas nous attirer vraiment. L'intéressant c'est d'aller au-delà de ces mots, de ces

---

[5] p. 16 de *La vie extérieure*

lignes et voyager autour de l'univers y évoqué. De cette façon nous serons beaucoup plus motivés et nous aurons surement envie de continuer à lire car nous saurons à quel monde le livre face auquel nous nous trouvons fait référence et tout ce qui se cache derrière lui. C'est tout cela que nous devons transmettre à nos apprenants et c'est ainsi que nous avons essayé de travailler l'extrait littéraire d'Annie Ernaux en cours.

Nous avons organisé notre méthode de travail en trois démarches inspirées des modèles pédagogiques proposés spécialement par E. Papo y D. Bourgain (1989), ainsi que M.Cl. Albert et M. Souchon (2000), que nous présenterons à continuation en détail et qui se résument en :

-Une préparation à la lecture
-Des activités centrées sur la construction du sens
-Des activités de production

-Une préparation à la lecture :

Nous considérons que l'objectif de cette première phase serait principalement de sensibiliser l'apprenant avec le contexte de l'ouvrage à exploiter. Dans un premier temps nous pouvons commencer par la découverte de l'univers évoqué dans le roman, ensuite par la présentation de l'écrivain et finalement par l'introduction au sujet de l'extrait à travailler en cours.

Pour commencer, nous pourrions nous servir de certains documents visuels, sonores ou interactifs nous renvoyant à l'époque de l'auteur comme par exemple une peinture, une chanson. Nous demanderons à l'élève de remplir une grille qui l'aidera à faire des hypothèses par rapport à la période évoquée dans le document. Dans le cas de *La vie extérieure* d'Annie Ernaux nous avons proposé des activités autour de la couverture du livre[6]. Il s'agit comme vous verrez de l'image de l'intérieur d'un wagon du métro où un homme lit le journal. À partir de ce document visuel, l'étudiant pourra se situer, imaginer le lieu et l'époque où le texte aura lieu. Grâce à cette photographie nous pourrions demander aux apprenants de chercher sur internet des cartes interactives pour découvrir le métro parisien, la région d'Île de France et toute une autre série d'exercices de ce type qui donnera la possibilité à l'étudiant de découvrir la dimension culturelle sans laisser de côté la compétence communicative, toujours de façon interactive.

En second lieu, nous proposons de continuer à travailler sur le paratexte du roman auquel appartient l'extrait littéraire. Nous pouvons distribuer à nos élèves de grilles à compléter avec des informations concernant ce paratexte tels que le nom de l'auteur, leur demander plus tard de faire des recherches sur internet à

[6] Voir Annexe 2

propos de la vie de la personne, de son aspect physique etc. Cela les donnera la possibilité de présenter ensuite l'écrivaine. De cette façon nous serons en train de travailler la compétence culturelle mais aussi les objectifs communicatifs du niveau A1/A2 comme : « présenter quelqu'un », « donner des informations à propos de quelqu'un », « décrire physiquement quelqu'un » etc.

Finalement, nous sensibiliserons l'étudiant avec le thème de l'extrait littéraire. Nous présenterons cette fois ci de documents visuels ou sonores ayant comme sujet celui du texte. En étant ce thème dans notre exemple la famille, nous nous servirons par exemple de certaines photographies de Robert Doisneau qui évoquent cette thématique comme *Les enfants de la place Hébert (1957)* ou *Les frères, rue du Docteur Lecène (1934)*[7]. Cela nous donnera l'opportunité de faire découvrir à nos élèves le thème du texte littéraire et aussi ce fameux photographe français.

-Des activités centrées sur la construction du sens.

L'objectif de cette deuxième phase est de proposer des exercices qui aideront l'apprenant à comprendre progressivement le texte. Nous partirons du contexte pour arriver seulement à la fin à la partie de compréhension détaillée et aux exercices linguistiques.

Le plus utile serait de commencer cette phase en découvrant d'abord la forme de l'extrait et à partir de là trouver des éléments permettant à l'apprenant de mettre en relation le texte qu'il a devant lui avec le contexte et l'univers déjà découverts dans la partie antérieure. Pour travailler notre extrait nous proposons, par exemple, de présenter le texte à nos étudiants à l'aide d'un projecteur afin qu'ils puissent se concentrer simplement sur sa forme et imaginer, grâce à la date qui se trouve en haut à gauche[8], qu'il s'agit d'un journal. Nous pourrons profiter plus tard pour leur demander s'ils écrivent, s'ils ont un journal et les sensibiliser ainsi de façon générale à la littérature de l'intime et à ses différents types de manifestations.

Plus tard et après avoir effectué la lecture du document, nous aiderons les étudiants à repérer dans le texte les éléments nous permettant de situer cet extrait et à faire des hypothèses par rapport à la réalité où il pourrait avoir été produit. Même s'il y a beaucoup de mots inconnus, ils identifieront rapidement « RER ». Nous pourrons aussi les proposer de faire des recherches autour du nom « Denfert » et situer sur une carte cet arrêt.

---

[7] Vid. 3 et 4

[8] « 21 mai

Une femme non maquillée assise en face de son fils, un préadolescent, dans le RER vers Denfert. Elle lit un journal féminin. Il remue les jambes, se cache la tête derrière son cartable, tous les signes qu'il ne sait pas quoi faire de son corps. Il parle, pose des questions à sa mère. Elle ne répond pas. L'article qu'elle lit s'intitule « L'âge n'est plus un obstacle à l'amour »

L'objectif ici sera de faire entrer les étudiants dans le texte en partant simplement du lieu qui l'entoure et que comme nous avons vu, dans le cas de notre extrait, est le métro, le RER et en général l'univers des transports publics parisiens. L'apprenant ne trouvera pas nombreuses difficultés dans cette phase car grâce aux activités de repérage proposées par l'enseignant, il associera tout cela avec les informations apprises dans la phase de préparation à la lecture et arrivera ainsi à contextualiser l'extrait.

À partir de ce moment, les élèves seront prêts à partir à la conquête de la sémantique du texte. Ils répondront aux différentes questions de compréhension générale afin de déterminer les personnages et les idées principales du texte. Nous pourrons les proposer par exemple un tableau à compléter avec des informations simples et à partir de là exploiter les aspects linguistiques nécessaires. Dans notre cas, comme nous l'avons dit précédemment, l'objectif est de réviser les verbes en « er » ainsi que quelques irréguliers et travailler les adjectifs qualificatifs. Pour cela nous proposons un tableau comme celui-ci :

QUI ?	**COMMENT ? (Description)**	**QUOI ? (Qu'est ce qu'ils font ?)**	**OÙ ?**
Une femme	-non maquillé**e** -assis**e**	-(Elle) **lit** un journal. -(Elle) ne **répond** pas	dans le RER vers Denfert
Son fils	un préadolescent	-(Il) remu**e** les jambes -se cach**e** la tête derrière son cartable -(Il) pos**e** des questions à sa mère	

Comme nous pouvons voir, il s'agit d'un tableau très simple qui nous permettra de travailler les objectifs linguistiques en relation avec le contenu de notre manuel de français. Nous demanderons à l'apprenant de remplacer certains éléments de cette grille et nous arriverons alors dans la phase suivante qui est celle de production écrite.

-Des activités de production.

Nous arrivons maintenant dans la dernière étape de ce travail pédagogique qui est la phase de production. À partir du tableau antérieur, nous demanderons aux étudiants de compléter les différentes colonnes avec d'autres noms, verbes et adjectifs qu'ils connaissent déjà et/où les proposer de nouveaux afin qu'ils révisent leur formation. Cet exercice aboutira dans l'activité finale qui sera la création d'un texte autobiographique en forme de journal que les apprenants rédigeront dans un

endroit publique de leur choix et où ils décriront comme le fait Annie Ernaux les personnages de la scène choisie. Nos étudiants, par exemple, ont produit de petits textes comme : « un homme grand lit le journal dans un restaurant », « Un père écoute à sa fille dans un supermarché », « Une dame achète une jupe dans un magasin »…

De cette façon, l'apprenant sera motivé à s'exprimer par écrit de façon simple, dans un contexte réel. Cette dernière phase pourrait même aboutir dans l'élaboration d'un « livre autobiographique » collectif où pourraient être regroupés les différents textes autobiographiques produits par les élèves tout au long de l'année. En tenant compte du succès que les nouvelles technologies ont parmi les jeunes, il serait peut être encore plus intéressant de créer en groupe un blog ou réseau social où les étudiants pourraient s'exprimer par écrit en ajoutant des documents interactifs.

Comme nous avons vu, l'insertion de cet extrait littéraire en cours nous a donné l'opportunité d'accéder à des aspects culturels non traités ou traités superficiellement dans le manuel de FLE. Nous avons respecté le contenu de ce manuel en restant sur sa même ligne thématique et en révisant les différents objectifs établis par le programme. Nous avons aussi donné beaucoup d'importance à la compétence communicative, mais tout cela a été fait à partir d'un support écrit différent. Les diverses activités proposées autour de ce texte ont donné la possibilité à nos étudiants de connaître un auteur contemporain, de découvrir pour la première fois un texte littéraire en langue étrangère et de produire aussi pour la première fois un texte de ce genre dans un contexte réel qui est leur propre vie.

En conclusion, même si ce travail est le fruit d'une expérience de recherche personnelle, nous considérons que les démarches mises en place ici pourraient être appliquées à d'autres contextes, avec d'autres manuels de FLE, à de niveaux supérieurs, et bien sur à partir d'ouvrages différents. Il suffit comme nous l'avons vu d'établir un lien entre la thématique des méthodes d'enseignement de langues et les ouvrages littéraires choisis.

Malgré le manque de temps et autres raisons qui très souvent empêchent l'enseignant de préparer un texte littéraire pour travailler certains aspects linguistiques, l'utilisation d'extraits littéraires en cours de langue reste une idée très utile car comme nous l'avons vu ici, ils permettent de présenter aux élèves non seulement certains écrivains mais aussi et surtout l'univers de ces auteurs, un univers culturel qui est généralement inaccessible à travers le manuel de langue.

Cela pourrait en même temps éveiller l'intérêt de l'étudiant et le motiver davantage dans l'apprentissage de la langue étrangère.

Avec ce travail, nous espérons inspirer les enseignants qui utilisent déjà les textes littéraires comme support didactique, mais ce que nous cherchons spécialement est inviter tout le reste à se réconcilier avec la littérature, les animer à réintroduire le genre littéraire dans les cours de FLE car comme nous l'avons vu, même si nous avons encore la tendance à associer la littérature à l'adjectif « difficile », cela n'est qu'un préjugé que nous devons surmonter en travaillant les textes à travers leurs contextes, à travers leur culture, car, la langue est avant tout une culture.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALBERT, M.-CI., SOUCHON, M., *Les textes littéraires en classe de langue*. Paris: Hachette, 2000.

BOIROND, M., « Les idées pour lire en classe », *Le Français dans le Monde*. nº 3/3, 2001 pp.73-74.

ERNAUX, A., *La vie extérieure*. Paris: Gallimard, 2000.

LABASCOULE, J., LAUSE, C., ROYER, C., *Rond Point, niveau 1*. Barcelona: Difusión dfle., 2009.

LEJEUNE Ph.,, « Présentation » In *Autobiographies*, *Genesis 16*. Revue internationale de critique génétique, ITEM, Édition Jean-Michel Place, 2001, p.8.

---, *Le Pacte autobiographique* 2. Paris: Seuil, 2005

---, *L'autobiographie en France*. Paris: Colin, 1978.

PAPO, E., BOURGAIN, D., *Littérature et communication en classe de langue. Une initiation à l'analyse du discours littéraire*. Paris: Hatier-Crédif, 1989.

PEYTARD, J., *Littérature et classe de langue*. Paris: Hatier-Crédif, 1982.

PORCHER, L. « Programme, progrès, progression, projets dans l'enseignement/apprentissage d'une culture étrangère » In *Études de Linguistique Appliquée*. nº 69, 1997, p.67.

ROBBE-GRILLET, A., DOUBROVSKY, S. (*et al.*) *Autobiographie & Avant-garde*. Tübingen : G.Narr, 1992, p.133

SÉOUD A., *Pour une didactique de la littérature*, Paris: Didier-Crédif, 1997.

Annexe 1 : Analyse de l'ouvrage La vie extérieure *d'Annie Ernaux pour l'enseignement du FLE aux niveaux A1/A2*

		Contexte	**Personnages/Objets**	**Thèmes**	**Pages**
LIEUX	**Transports**	Châtelet les Halles	Africain jouant les cymbales	Les loisirs, La musique, La francophonie	p.13
		RER direction Denfert	Mère et fils	La famille, Les loisirs	p.16
		Avion	Femme qui voyage de Marseille à Paris	Les voyages, Les régions de France, L'amour	p.12-p.13
	Grandes surfaces	Caisse Auchan	Mère et fille/mère et fils	La famille, Les courses, La gastronomie	p.25
		Auchan	Aliments		p.29
	Jardins	Jardin des Plantes	« Je », nature et animaux	Les loisirs, Le sport, La nature, Les animaux, Les souvenirs	p.113
MÉDIAS	**Presse**	Journal *Le Monde*	La guerre de Bosnie	Les médias français, Les débats sur de sujets d'actualités, La politique	p.36
	Radio	*France Inter*	Le journal		p.38
	Télévision	*France 2/Tf1*	Débat sur la guerre / Débat sur le corps idéal		p.139
		Non dit	Dernier jour Mitterrand		p.62
		Non dit	Éloge Chirac		p.64
MUSIQUE	**Transports**	Musiciens Rer	*La foule, Mon amant de Saint Jean*	Les loisirs, La musique française, Les musiciens dans les transports, Les souvenirs	p.24
		accordéon Montparnasse	*Il est revenu le temps du muguet, Parapluies de Cherbourg*		p.44
	Radio	*France Inter*	*Les corons*		p.124

Annexe 2: Couverture de La vie extérieure d'Annie Ernaux



Annexe 3: DOISNEAU, Les enfants de la Place Hebert *,1957*



Annexe 4: DOISNEAU, Les frères, rue du Docteur Lecène, Paris XIII*, 1934*.



Interprétation en milieu social et justice au Québec : vers un modèle de gestion et d'habilitation des interprètes

Juan JIMÉNEZ SALCEDO
Universidad Pablo de Olavide

Norma RIBELLES HELLIN
Universitat Jaume I de Castellón

La justice canadienne a traditionnellement démontré une remarquable sensibilité à l'égard de la langue employée dans le procès judiciaire, notamment dans le domaine pénal. Cette sensibilité trouve son origine sans aucun doute dans la problématique linguistique propre au bilinguisme officiel du Canada et à la forte présence d'une population allophone qui n'a ni le français ni l'anglais comme langue maternelle. Le Québec a développe pendant ces dernières décennies une série de stratégies d'accès à la justice pour les personnes appartenant aux groupes ethnoculturels ne parlant pas la langue du tribunal dans lequel elles vont être jugées. À ce propos, un service provincial d'interprétation judiciaire a été mis en place, lequel non seulement gère le travail des interprètes mais s'occupe également d'assurer des procédures d'accréditation efficaces pour les professionnels. Dans ce cadre, nous analyserons le travail spécifique du Service d'interprétation et de traduction judiciaires (SITJ) du Palais de Justice de Montréal. Le contenu de cet article est le résultat d'un travail d'enquête sur les normes applicables au Québec dans le domaine de l'interprétation judiciaire et sur la littérature scientifique en la matière. Il est aussi et surtout le résultat d'un travail d'observation *in situ* des méthodes de travail du SITJ.

1. Cadre juridique d'intervention du SITJ de Montréal.

Le SITJ est géré par le Palais de Justice de Montréal et financé par le ministère de la Justice du Québec. Il s'agit d'une banque d'interprètes qui interviennent uniquement durant les audiences, sauf dans le cas des personnes sourdes, lesquelles peuvent bénéficier des services d'un interprète pour effectuer certaines démarches administratives au Palais. Pendant les séances, l'interprète peut intervenir à tout moment, à la demande du tribunal ou des parties.

Selon la personne qui sollicite le service et le type de procédure, les frais d'interprétation sont assurés soit par le ministère de la Justice du Québec, soit par les parties elles-mêmes. Dans le domaine pénal, l'accusé et les témoins ont le droit à un interprète s'ils ne comprennent ou ne parlent pas la langue utilisée pendant les audiences. Ce droit est entièrement assuré par le ministère de la Justice du Québec ;

il en est de même pour les affaires ayant rapport avec la justice des mineurs sauf lorsqu'il s'agit d'un litige en matière d'adoption, auquel cas les parties devront supporter les dépenses dues à l'interprétation. Il faut néanmoins signaler que toutes les procédures nécessaires avant le procès ne suivent pas ce principe. L'absence d'un système universel d'interprétation qui puisse faciliter le contact entre les avocats et les clients en dehors de la salle d'audiences continue à représenter un problème d'accès à la justice pénale au Canada (Currie 2006: 20).

Dans le domaine civil, la partie qui requiert la présence d'un interprète, pour elle-même ou pour ses témoins, doit en supporter les frais. C'est le cas, par exemple, d'actes civils comme les mariages. Ne sont pas concernées par ces dispositions les personnes sourdes, ainsi que celles ayant saisi la Cour des petites créances, tribunal municipal connaissant des litiges intentés pour un montant qui n'excède pas les 7000 $. Pour les deux cas, le ministère de la Justice du Québec prévoit le financement des frais liés à l'interprétation (Noreau 2003: 132)

Le SITJ dispose aussi d'interprètes de langues autochtones qui, en matière pénale, interviennent sans frais auprès des parties. Dans les affaires civiles, ce sera aux parties de supporter les frais d'interprétation, sauf si elles peuvent bénéficier de la Loi approuvant la *Convention de la Baie James et du Nord Québécois*, signée entre le Gouvernement québécois et les Premières Nations indigènes Cri et Inuit (*Loi approuvant…*, ch. C-67.1).

Quant aux procédures relatives à l'immigration, notamment les demandes de résidence permanente et celles du statut de réfugié, elles concernent la justice administrative et en conséquence ont lieu devant la Commission de l'immigration et du statut du réfugié, tribunal administratif qui relève du droit public fédéral. Cette commission ayant sa propre banque d'interprètes, nous laisserons de côté la justice administrative pour ce qui est de cet article.

2.- Organisation et gestion du SITJ.

Le Service est coordonné par Cécile Caron, qui s'occupe également de la coordination de la formation et de l'accréditation des interprètes des langues non autochtones. La coordination régionale gère les commandes de traduction du Palais de Justice de Montréal ainsi que l'accréditation et la formation des professionnels de toute la province. La gestion des commandes en dehors de Montréal relève des différentes directions régionales des services judiciaires. En ce qui concerne les langues autochtones, la coordination est assumée par les Services judiciaires du Nord du Québec (*Directive A-6* 1989: 3), qui s'occupent non seulement de gérer les commandes, mais aussi de former et d'accréditer les interprètes de ces langues. Chaque coordinateur régional établit une liste d'interprètes selon la langue et le

palais de justice auquel ils sont inscrits, un interprète ne pouvant être inscrit que sur la liste d'un seul palais.

Le SITJ fournit des services en plus de 60 langues grâce à environ 90 interprètes accrédités, reconnus officiellement pour exercer leur profession dans les tribunaux de justice de la Province. La coordinatrice du service peut avoir recours à des interprètes qui ne sont pas sur la liste, ce qui arrive souvent lorsqu'il est question de langues minoritaires ou en périodes de forte activité judiciaire.

3. Le système québécois d'accréditation des interprètes judiciaires.

L'accréditation est propre à la Province et, par conséquent, uniquement valable au Québec. Le système d'accréditation a moins de 10 ans et répond à un intérêt des autorités compétentes pour établir un cadre de référence adéquat afin d'évaluer les professionnels qui désirent travailler en tant qu'interprètes judiciaires. Dans ce but, un comité de travail a été créé qui a étudié les solutions proposées dans d'autres provinces, notamment celles proposées dans la voisine Ontario, laquelle disposait non seulement d'un système complet d'accréditation mais aussi d'un manuel de protocoles de travail préparé en 1995 par le ministère du Procureur général, équivalent en Ontario du ministère de la Justice. À partir du travail mené à bien ailleurs, le comité montréalais a produit un texte adapté à la réalité juridique du Québec.

Ce manuel établit également les sujets du test de connaissances théoriques et pratiques pour les nouveaux candidats. Le contenu de ce test est lié à la pratique de l'interprétation judiciaire au Québec (systèmes judiciaires québécois et canadien, méthode de travail des tribunaux et des interprètes, règles à respecter pendant les audiences, etc.). Une fois réussi le test, le candidat doit passer une seconde épreuve composée de trois parties : un exercice de mémoire où le candidat devra reformuler avec ses propres mots un texte court lu à haute voix (20% de la note), un exercice d'interprétation consécutive (40% de la note) et un exercice d'interprétation simultanée par chuchotage (40% de la note). Chaque exercice est évalué selon les critères suivants : intelligibilité de la traduction (30%), information transmise (50%) et présentation (20%). Chacun de ces trois éléments est noté de 1 à 5 selon des descripteurs bien précis.

Moyennant l'application de ces descripteurs d'évaluation, le ministère de la Justice du Québec peut être sûr que le candidat est opérationnel dans les deux techniques utilisées dans le tribunal et qu'il maîtrise les trois compétences essentielles de l'interprète : savoir transmettre sa traduction de façon intelligible, savoir transmettre en langue cible l'information qui lui a été transmise dans la langue de départ et savoir présenter le tout de manière convenable dans la langue d'arrivée.

La note minimale pour être reçu à l'accréditation est de 3 sur 5. Le test est corrigé par un interprète expérimenté qui en principe ne doit pas être inscrit sur la liste du SITJ (Viens 2009: 289-293, 291-292). Grâce à ce procédé d'accréditation, le SITJ s'assure des interprètes capables de traduire fidèlement les déclarations, les argumentations, les décisions de justice prononcées dans les tribunaux de la Province et de traduire, le cas échéant, à vue ou par écrit, des preuves, des arrêts, des textes de loi, des transcriptions des auditions, des déclarations, des argumentations et des décisions. La procédure assure également que l'interprète connaît au moins l'une des deux langues officielles du Canada et qu'il est capable d'utiliser les deux techniques d'interprétation en usage dans les tribunaux du Québec, à savoir la simultanée et la consécutive, tout en s'assurant que l'interprétation est bien comprise des parties.

Les responsables locaux des services judiciaires convoquent des postes d'interprètes dans la presse francophone et anglophone de la Province. Les personnes intéressées peuvent adresser leur candidature à la Direction générale des services judiciaires du ministère de la Justice du Québec, moyennant un formulaire. Les dossiers sont étudiés par le responsable local qui convoque ensuite les intéressés. Ceci ne revient pas à un engagement de la part du ministère de la Justice à embaucher ces candidats potentiels : il s'agit tout simplement d'une invitation à préparer le test de connaissances et à assister aux séances rémunérées d'interprétation au tribunal et réalisées sous la supervision d'un interprète confirmé. Le candidat sera alors en mesure de passer les deux épreuves, organisées par la coordination de la Province et supervisées par le responsable local correspondant.

Le SITJ assure aussi des programmes de formation et de parrainage aux interprètes récemment accrédités, de sorte que l'interprète néophyte est suivi par un professionnel expérimenté. L'Ordre des traducteurs, interprètes et terminologues du Québec (OTTIAQ) offre un programme de *mentoring* pour les diplômés universitaires qui souhaitent préparer le concours pour traducteur certifié afin qu'ils reçoivent l'aide des traducteurs membres de l'Ordre.

4. Techniques d'interprétation mises en œuvre au sein du SITJ.

Le *Guide à l'intention des interprètes judiciaires* du SITJ établit que l'interprète doit être capable de développer deux types d'interprétation : consécutive et simultanée (Ministère 2001: 13). La simultanée pourra se développer en cabine ou par chuchotage, cette dernière se faisant en dehors de la cabine et donc sans les moyens techniques de celle-ci. Les professionnels disposent aussi d'un système d'interprétation sans fil avec bidule qui leur fournit la possibilité de traduire pour plusieurs personnes en même temps et leur évite d'être assis juste à côté de l'accusé, pouvant ainsi se situer dans un endroit plus stratégique de la salle.

L'interprétation simultanée en cabine, de son côté, est plutôt utilisée dans les tribunaux du Québec pour les affaires les plus complexes avec un jury, qui s'étalent sur plusieurs jours et où déclarent différents types de témoins et experts. La cabine permet le travail de plusieurs interprètes en même temps ou par relais. Au cas où une interprétation bidirectionnelle serait nécessaire, les interprètes qui traduisent vers la langue ou les langues étrangères seront installés dans une cabine, tandis que ceux qui traduisent vers la langue du procès se situeront dans l'autre. Ce partage est important car les audiences dans les tribunaux au Québec demandent parfois des combinaisons linguistiques compliquées du fait du bilinguisme du système judiciaire canadien. Les audiences à Montréal se tiennent normalement en français, mais l'accusé d'origine étrangère peut avoir embauché un avocat anglophone qui a donc le droit de s'exprimer en anglais, de même que l'accusé dans sa propre langue.

Même si les deux techniques -interprétation simultanée et consécutive- sont disponibles, quelques auteurs comme Steel (1992: 248-249) considèrent que la consécutive s'ajuste mieux aux besoins de la commande : tout d'abord parce que les interprètes judiciaires au Canada ont une faible formation en interprétation simultanée, laquelle continue à être presque exclusivement l'apanage des interprètes de conférence ; deuxièmement parce que le travail d'interprétation simultanée doit se réaliser dans une ambiance de concentration qui n'est pas toujours assurée dans les salles d'audience et, troisièmement, parce que l'interprétation consécutive permet d'évaluer *in situ* la qualité de son travail, car le discours à traduire et le discours traduit ne se superposent pas mais se relaient. Nous ne sommes pas d'accord avec cette vieille idée qui présupposerait moins de compétence chez les interprètes judiciaires face à leurs collègues, les interprètes de conférences. Le fait est que les nouveaux moyens techniques sont arrivés assez récemment dans les tribunaux, ce qui donne aux interprètes judiciaires moins d'expérience dans ce domaine. La technique du chuchotage requiert beaucoup de concentration et celle-ci est difficile à atteindre dans une salle d'audience où l'interprète ne peut s'isoler

mais, au contraire, est obligé d'écouter les discours des parties et le brouhaha du public.

Le *Guide* du ministère de la Justice du Québec signale aussi que l'interprète peut avoir à réaliser des traductions de textes écrits, auquel cas il s'agira seulement de traductions à vue des pièces du procès, comme par exemple les actes d'accusation ou les transcriptions des dépositions. Dans ce cas, il est recommandé de demander à l'avance le document pour pouvoir au moins préparer un brouillon de la traduction et prévoir ainsi d'éventuels problèmes terminologiques (Ministère 2001: 22). La traduction à vue est une technique qui se trouve à mi-chemin entre la traduction et l'interprétation, puisque ce que l'interprète traduit au fur et à mesure n'est pas un discours écrit mais oral.

5. Statut et rémunération des interprètes.

Les interprètes du Service ont une relation contractuelle avec le ministère de la Justice du Québec qui n'est pas à durée indéterminée mais qui doit se renouveler tous les ans. Etant donné le grand nombre de langues avec lesquelles le SITJ travaille tout au long de l'année, la coordinatrice est obligée d'avoir recours à des interprètes non accrédités. Cette solution est soumise à l'accord du tribunal qui juge l'affaire dans laquelle l'interprète doit intervenir (Viens 2002: 292-293). Cet interprète éventuel effectuera une tâche ponctuelle par le biais d'un contrat de services. Il remplira un formulaire d'honoraires avec le nombre d'heures travaillées, le numéro de dossier de l'affaire, les heures de début et de fin du travail et les éventuels frais de déplacement et il sera rémunéré selon les directives et les montants établis par le ministère de la Justice du Québec.

Pour ce qui est de la distribution des commandes de traduction, celle-ci se fait de la façon la plus équitable et équilibrée possible. L'interprète ne peut se présenter au l'audience uniquement avec l'information de la combinaison linguistique dans laquelle il va travailler, car il doit connaître aussi, ne serait-ce que dans ses grandes lignes, l'affaire dans laquelle il va intervenir.

Le ministère de la Justice du Québec établit des échelles de rémunération qui vont de 1 à 9 et qui sont basées sur deux paramètres différents : la possession d'un diplôme universitaire d'une part et, d'autre part, l'expérience professionnelle calculée en nombre de sessions ou d'heures totales d'interprétation, d'heures effectives réalisées à la cour ou dans d'autres domaines de l'interprétation. Les sessions complètes rémunérées sont de trois heures. Il est possible seulement de programmer trois sessions par jour : matin, après-midi et soir. Chaque session se termine à l'heure du repas correspondant. Si l'interprète avait à intervenir dans une langue différente de celle pour laquelle il a été embauché, la rémunération augmenterait de 25%. S'il se produit une annulation de la commande, et celle-ci

comporte au moins 5 jours, le règlement prévoit un système de dédommagement de l'interprète basé sur le délai avec lequel l'annulation a été effectuée.

Les besoins d'interprètes dépendent des vagues d'immigration ; certaines langues sont stables tandis que d'autres apparaissent et disparaissent. C'est pourquoi il est nécessaire d'entreprendre un travail de coordination en vue de prévoir l'éventuelle arrivée d'usagers d'autres langues, et cela par le biais d'une collaboration active avec d'autres banques d'interprètes, notamment celle de la Commission d'immigration et du statut du réfugié, puisque les profils de ses interprètes du SITJ. Les interprètes travaillant dans la ville de Montréal savent bien que les conditions de travail ne sont toujours pas les mêmes et qu'une période de forte activité peut être suivie d'un nombre très réduit de commandes. C'est pourquoi ils prévoient une diversification de leur métier avec des interventions dans différentes banques d'interprètes de la métropole, voire en combinant leur travail d'interprète avec d'autres activités comme l'enseignement.

6. Conclusion

Nous venons de dresser un tableau du fonctionnement du SITJ qui devrait nous faire réfléchir à la manière dont les services d'interprétation judiciaire sont organisés dans les pays occidentaux. Malheureusement les tribunaux des grandes villes européennes et nord-américaines, confrontées autant que Montréal à la problématique de l'accès à la justice dans le cadre d'une société multilingue, ne prévoient pas des systèmes d'interprétation aussi performants. Le SITJ devrait en être un exemple parce qu'il permet de centraliser les commandes de traduction et les besoins de professionnels qui en découlent et, surtout, parce qu'il a réussi à mettre en œuvre un système d'accréditation sans doute perfectible mais qui a déjà fait preuve de sa validité. Il reflète, en somme, l'engagement du Gouvernement du Québec pour une interprétation judiciaire de qualité et un accès total des citoyens à la justice.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CURRIE, A., *Nature et ampleur des besoins non satisfaits dans le domaine de l'aide juridique en matière pénale au Canada*. Ottawa: Ministère de la Justice, 2006.

Directive A-6 : Services des interprètes et paiement des frais. Québec: Ministère de la Justice du Québec, 1989.

Loi approuvant la Convention de la Baie James et du Nord Québécois, ch. C-67.

Guide à l'intention des interprètes judiciaires. Montréal: Ministère de la Justice du Québec, 2008.

NOREAU, P., *Le droit en partage: le monde juridique face à la diversité ethnoculturelle.* Montréal: Éditions Thémis, 2003.

STEELE, G. J., «Court interpreters in canadian criminal law”, *Criminal Law Quarterly,* 34-2, 1992, pp. 218-251.

VIENS, C., BASTIN, G.L. (*et al*), « L'accréditation des interprètes judiciaires au Palais de Justice de Montréal ». *Meta*, vol. 47, nº 2, 2002, pp. 289-293.

Polilexicalidad en ciertas secuencias fijadas en francés y en español

Mari Carmen JORGE CHAPARRO
Universidad de Zaragoza

El principio de economía lingüística, del que habla André Martinet en algunas de sus obras[1], ha favorecido la aparición de fenómenos como el de la polisemia, regido por el principio de la multiplicidad semántica, que afecta en este caso a los lexemas. Cuando se combinan varios de estos lexemas podemos encontrar estructuras fijadas, como es el caso de los proverbios.

A la dicotomía polisemia-homonimia que plantea problemas todavía no resueltos, puesto que los criterios varían al situarse en una perspectiva sincrónica o diacrónica, Salah Mejri opone otra más compleja e insólita, desde su punto de vista: la dicotomía polisemia-polilexicalidad. (Mejri 2003: 9).

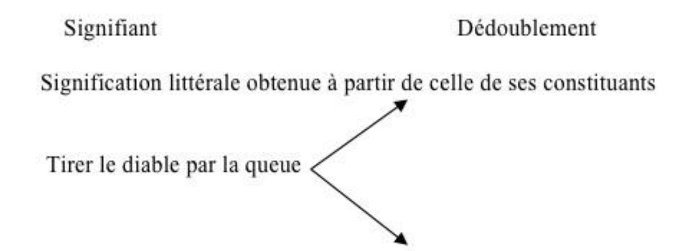
La importancia de los trabajos sobre las secuencias fijadas[2] ha llamado la atención sobre un cierto número de hechos hasta entonces totalmente ignorados: la importancia cuantitativa de las SF en el léxico y en el discurso, la necesidad de nuevos conceptos para describir sus características sintácticas y semánticas, etc. (Mejri 2003: 17).

La polilexicalidad es a estas SF lo que la polisemia es a las unidades léxicas simples, puesto que asocia el nuevo sentido a varias palabras; lo que se traduce en la polisemia de una palabra simple por una superposición de significados unidos a un mismo significante aparece expresado en las SF por la unión de un nuevo significado global a los significados de partida. (Mejri 2003: 21).

Una SF, unión de varios significantes, puede implicar un desdoblamiento a nivel del significado. Pone como ejemplo el siguiente proverbio: (Mejri 2003: 23).

[1] «C'est l'économie linguistique qui est, en dernière analyse, responsable de l'existence même de l'articulation phonologique» (Martinet 1970: 94).
[2] A partir de ahora substituyo el sintagma "secuencias fijadas" por la abreviatura SF, que Mejri utiliza en este estudio.

Esquema 1



La noción de polisemia depende del concepto "entrada de diccionario", noción lexicológica y lexicográfica. También la existencia de SF plantea varios problemas lexicográficos. Los diccionarios tratan el léxico a partir de unidades monoléxicas, que tienen derecho a una entrada y las SF aparecen normalmente en la entrada de uno de sus constituyentes (Mejri 2003: 14). Esto ocurre evidentemente en los diccionarios generales o en los diccionarios de lengua; en aquellos que están totalmente dedicados a las SF la entrada es poliléxica, por ejemplo en el de Alain Rey y Sophie Chantreau. En este diccionario, la SF *Claire comme l'eau de roche* aparece en las entradas *claire*, *eau* y *roche*; *Mettre la charrue devant les boeufs* en las entradas *charrue* y *boeuf*; sin embargo, *Faire des châteaux en Espagne* solamente aparece en la entrada *château* y *Passer du coq à l'âne* solamente aparece en la entrada *coq*.

El recurso al concepto de estructura profunda ha aportado una solución al problema de la ambigüedad puesto que permite atribuir a toda estructura sintáctica ambigua al menos dos estructuras profundas. Esto se aplica en estructuras del tipo SN_1 de SN_2 (*la chasse du renard*) que corresponden a dos interpretaciones diferentes: o bien SN_2 es sujeto ("c'est le renard qui chasse") o bien complemento ("on chasse le renard"). (Mejri 2003: 16).

El estudio de las SF muestra claramente que el léxico es el lugar privilegiado para la fijación de las creencias compartidas. « Ainsi les pieds sont le symbole même de la bêtise puisqu'on est bête comme ses pieds, la pie renvoie au bavardage (bavard comme une pie) alors que la carpe réfère au mutisme (muet comme une carpe)». (Mejri 2003 28).

El modelo de análisis de Mejri resulta productivo cuando se analizan ciertas estructuras proverbiales, como en el caso algunos proverbios sobre animales en francés y en español.

Mejri propone como definición de proverbio, entre las muchas que se han dado, la siguiente: «Une séquence linguistique figée qui se présente sous la forme d'une phrase, […] dont l'origine est anonyme, ayant une valeur générique et dénommant une situation générale relative aux conduites humaines. Sa validité se vérifie dans tous les univers de croyance» (Mejri 2003: 186).

Los proverbios se definen en primer lugar por su forma: son breves, lapidarios y rítmicos. Su forma musical permite una fácil memorización. Por otra parte son formas lexicalizadas, es decir, integradas en la lengua bajo forma de locuciones y expresiones fijadas. Tienen una dimensión cultural fuerte: intervienen en situaciones de comunicación como referentes conocidos y compartidos de una misma lengua. De forma metafórica, expresan la sabiduría popular (a menudo conservadora) y la experiencia cotidiana.

Julia Sevilla y Jesús Cantera, en su monografía *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*, señalan: «Numerosas son las colecciones que los han ido recopilando desde el Medievo hasta nuestros días […] Entre los refraneros y los estudios sobre los refranes se da un predominio de los primeros» (Sevilla y Cantera 2008: 13).

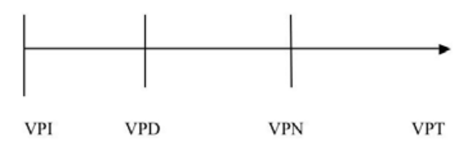
En cuanto a sus orígenes, comentan que bebiendo de las fuentes bíblicas, grecolatinas y árabes nace un caudal paremiológico muy rico en todo el territorio hispano, que pasó en buena parte de España a Occidente, sobre todo lo que había recibido de la cultura árabe. Por otra parte, los judíos españoles que abandonaron España a finales del siglo XV se llevaron consigo su lengua y sus tradiciones que han conservado durante cinco siglos, aunque hoy en día el número de "sefardófonos" se va reduciendo progresivamente (p. 287).

En lo que se refiere al origen del término *refrán* estos autores señalan que en la Edad Media distintas palabras designaban los enunciados sentenciosos, entre ellas *conseja*, *escriptura*, *fabla* o *proverbio* y que muchas de ellas cayeron en desuso ante la llegada del vocablo *redrán* procedente del sur de Francia, en concreto del occitano (*refranh*) con el sentido de "estribillo"; dado que con frecuencia el estribillo comprendía los versos que cerraban las canciones medievales con una sentencia o moraleja, con el tiempo adquirió su significado actual, ya documentado en el siglo XIV (p.18).

El refrán destaca por una temática general y práctica, una estructura por lo general bimembre y la existencia de elementos mnemotécnicos que facilitan su memorización. En lo que se refiere al léxico cabe destacar su sencillez y la presencia de arcaísmos. (p.19). En este estudio dedican un apartado a los refranes en relación con la vida del campo y la meteorología y otros a diferentes profesiones.

Estos mismos autores, en su *Diccionario temático de la locución francesa* (2004), realizan una clasificación temática de este tipo de estructuras que hacen referencia, por ejemplo, a las edades humanas, al físico, al trabajo, al comportamiento humano, al estado del alma, a las relaciones humanas, etc., pero no incluyen las que hacen referencia a los animales, que es el tema en el cual centro este trabajo.

La tipología que establezco permite delimitar el grado de intensidad de los valores polilexicales, que van desde el grado cero (VPI) hasta lo que denomino valor polilexical total (VPT). Algunos puntos intermedios entre ambos extremos serían lo que he denominado valor polilexical débil (VPD) y valor polilexical notable (VPN) y el esquema no excluye la posibilidad de otros puntos intermedios.



Resulta interesante analizar cuál es la historia del origen de ciertos proverbios, cuando se intenta comprender el valor polilexical que algunos de ellos han adquirido a lo largo del tiempo, valor en ocasiones muy alejado de la significación literal obtenida a partir de sus constituyentes.

De forma general podríamos decir que el hecho de hacer protagonistas de los refranes a los animales implica un cierto distanciamiento, es decir, que en lugar de personalizar en el ser humano las virtudes – y sobre todo los vicios -, en lugar de reprobar directamente ciertos comportamientos humanos se hace a través de los animales.

En el análisis incluyo proverbios y ciertas estructuras fijadas, expresiones hechas, etc., que denomino SF.

He establecido cuatro grupos, que incluyen algunos ejemplos de proverbios y SF que presentan diferentes grados de polilexicalidad. Los diferentes grados vienen marcados por la posibilidad, más o menos evidente, de comprender el valor metafórico de cada uno en el caso de que se escuchen por primera vez, es decir, en el caso de no disponer de un código común entre locutor y emisor, previamente establecido por una convención, por la tradición, por el uso generalizado de ese proverbio o de esa SF con ese significado concreto.

1. VPI. En este primer grupo incluyo proverbios que presentan lo que denomino "valor polilexical inexistente".

(1). *Les gros poissons mangent les petits*. Este proverbio corresponde al español *El pez grande se come al pez chico*. Podemos atribuirles un valor polilexical inexistente e

incluirlo en el primer grupo si consideramos que se trata únicamente de la constatación de un hecho de la naturaleza. Sin embargo, en este caso utilizaríamos quizás otro tipo de expresiones, como por ejemplo: los peces grandes se alimentan de peces pequeños. Ello implica que podemos atribuir fácilmente a este proverbio un significado metafórico y aplicarlo a otros ámbitos. Así puede significar: "los poderosos oprimen a los débiles, las grandes superficies acaban con el pequeño comercio", etc. Lo mismo podemos comentar para el proverbio siguiente.

(2). *Petit à petit l'oiseau fait son nid*. El equivalente español podría ser *Poco a poco hila la vieja su copo*. Significado: "hay que tener paciencia y perseverancia si se quiere obtener resultados".

2. VPD. En este segundo grupo incluyo algunos proverbios y SF a los que se les puede atribuir un valor polilexical débil.

(3). *Etre muet comme une carpe* significa:"estar completamente callado". Se documenta la expresión desde 1612. « Le choix de la carpe comme poisson particulièrement silencieux peut étonner alors qu'on disait de manière plus évidente "muet comme un poisson"» (Rabelais, Tiers Livre, XXIV). Alain Rey cita a Furetière, que escribe, a propósito de la *carpe*, « qu'elle n'a pas de langue; et comme qui n'a pas de langue ne peut parler…».

(4). *Etre comme un poisson dans l'eau*. Equivale al español *Estar como pez en el agua*. El valor polilexical sería: "estar en su elemento, sentirse bien". Se utiliza en francés desde el siglo XVII. Sin embargo, sin un código común, sin haber escuchado nunca esta expresión, podría darse una ambigüedad semántica y asociarla, por ejemplo, con el significado "estar mojado".

(5). *Avoir un appétit d'oiseau. Comer como un pajarito*. Su valor polilexical es: "comer muy poco". En realidad, si se tiene en cuenta el tamaño de un pájaro en relación con el del hombre, se puede comprobar que el apetito del primero es mucho más voraz. Lo que ocurre en el momento en el que este tipo de expresiones se forja es que el hombre se constituye en centro del universo y utiliza esta expresión para aplicarla a una persona que come poco porque en realidad el pájaro come poco, pero comparado con el hombre y por supuesto sin tener en cuenta las proporciones.

La expresión en español también puede ser ambigua y se le podría atribuir el significado de "comer muy deprisa" por ejemplo. De hecho, nada hubiera impedido atribuir a la expresión en francés el valor de "tener un apetito voraz".

(6). *Une hirondelle ne fait pas le printemps. Una golondrina no hace el verano*. Este proverbio puede tener dos interpretaciones: "un solo ejemplo no permite extraer ninguna conclusión"; o bien "una sola persona se es suficiente para alcanzar un

objetivo común". Este proverbio resulta interesante porque supone un caso de "doble desdoblamiento": al significante inicial corresponden no sólo el significado literal, obtenido a partir de sus constituyentes, sino dos interpretaciones posibles (*cf.* esquema 2).

(7). *Il n'y a pas un chat. No hay ni un alma.* El valor polilexical es "no hay nadie, el lugar está vacío". Se trata de nuevo de un enunciado metafórico.

3. VPN. En este tercer grupo incluyo proverbios y SF con un valor polilexical importante. La comprensión del valor que se les atribuye se hace difícil sin la presencia de ese código común al que he hecho referencia.

(8). *Quand les poules auront des dents. Cuando las ranas críen pelo.* El valor polilexical de ambas expresiones es "nunca". Se documenta la expresión francesa desde el siglo XVIII.

(9). *Il y a anguille sous roche. Hay gato encerrado.* El valor polilexical es: "algo no está demasiado claro". François Rabelais, en su obra *Pantagruel*, cita ya esta expresión: «Mais n'y auroit-il pas encore ici anguille sous roche, c'est-à-dire quelque allégorie cachée, quelque allusion maligne à un tournoi de la cour de François Ier ou de Henri II?» (*cf.* esquema 3).

(10). *Chat échaudé craint l'eau froide. El gato escaldado del agua fría huye.* Valor polilexical:"toda mala experiencia debe servir de lección para ser prudente". Este proverbio se documenta ya en el siglo XIII en Francia (*Chat eschaudez iaue creint*). En ambos aparece de nuevo el gato para representar al género humano, así como en los dos siguientes. El valor polilexical de este proverbio es evidente: no hace falta que un gato se queme con agua caliente para que huya de la fría, puesto que los gatos rechazan el agua por naturaleza. Esto se aprecia claramente en la versión del siglo XIII del proverbio francés, citada anteriormente.

(11). *La nuit, tous les chats sont gris. De noche todos los gatos son pardos.* El valor polilexical viene dado por la utilización del verbo: *sont*, *son*, en lugar de haber utilizado, por ejemplo, *semblent* y *parecen*.

(12). *Quand le chat n'est pas là, les souris dansent* (*Le chat parti, les souris dansent*). *Cuando el gato no está los ratones bailan.* Valor polilexical: "cuando los superiores se ausentan los subalternos disfrutan de su libertad".

(13). *Mettre la charrue devant (ou avant) les bœufs.* Esta SF corresponde a las españolas *Empezar la casa por el tejado,* que es la que se utiliza con más frecuencia, o bien a *Poner la carreta delante de los bueyes.* Valor polilexical: "no hacer las cosas en orden; empezar por donde se debería terminar". La imagen de una carreta tirada por bueyes es un símbolo de la lógica que debe regir las cosas para que todo funcione. En estas SF el orden lógico se altera.

(14). *Ce n'est pas aux vieux singes qu'on apprend à faire la grimace.* Este proverbio puede corresponder a varios en español, como por ejemplo a: *A perro viejo no hay tus tus. Viejo es Pedro para cabrero. Burro viejo no toma el trote.* Valor polilexical: "a cierta edad hay cosas que ya no se pueden aprender o hacer". El proverbio francés se documenta desde mediados del siglo XIX.

4. VPT. En este cuarto grupo incluyo proverbios y SF con un valor polilexical total. El valor real de los mismos está totalmente alejado de la suma de los significados que tienen los lexemas que los componen.

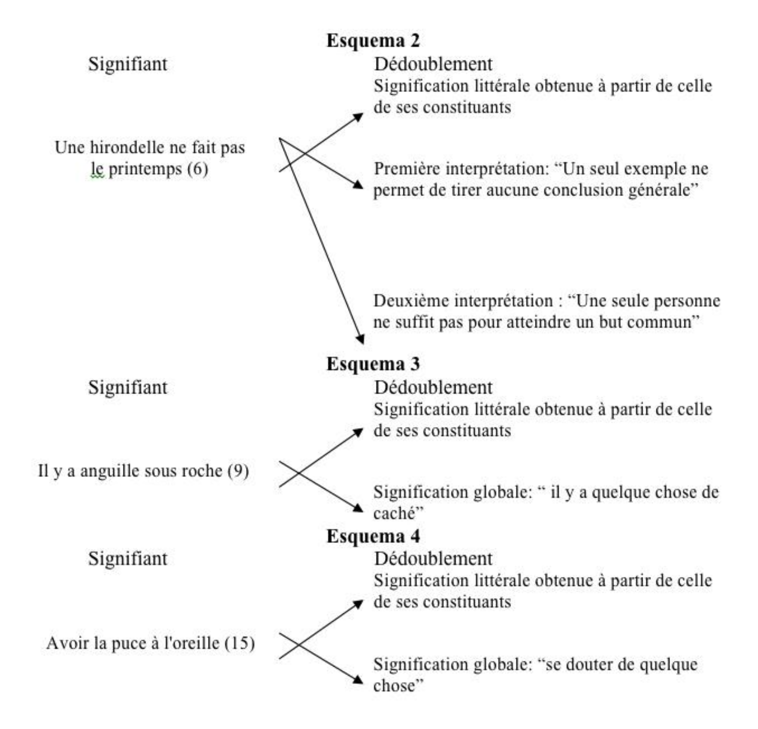
(15). *Avoir la puce à l'oreille. Tener la mosca detrás de la oreja*. Valor polilexical:"se douter de quelque chose". El valor actual de la expresión francesa aparece en el siglo XVII. En esa época las pulgas estaban presentes en muchas capas sociales y la expresión francesa aparece probablemente por el aspecto inquieto que presentaban las personas que las sufrían. (*cf.* esquema 4).

(16). *Avoir un chat dans la gorge* correspondería en español a la SF *Tener un nudo en la garganta*, aunque en este caso no aparece ningún animal. Valor polilexical de la SF en francés: "être enroué, ne plus pouvoir parler ou chanter". Una persona que oiga esta expresión por primera vez (un niño, un locutor no nativo) seguramente no comprenderá el significado.

(17). *Quand on parle du loup, on en voit la queue. Hablando del rey de Roma por la puerta asoma*. Tampoco aparece ningún animal en el caso del proverbio español. Valor polilexical: "aparece la persona justo cuando se está hablando de ella". En francés se utiliza frecuentemente en el caso de hablar mal de alguien y se documenta desde el siglo XV.

Conclusiones

Como he señalado al comienzo de este trabajo, Mejri opone polisemia a polilexicalidad; ésta última es a las secuencias fijadas lo que la polisemia es a las unidades léxicas simples, puesto que asocia el nuevo sentido a varias palabras. Además de esta idea, que supone el punto de partida de mi análisis, es preciso señalar que hay algo más que diferencia la polisemia de la polilexicalidad, más concretamente en las secuencias fijadas. El significado global de las mismas no siempre es la suma de los significados de los lexemas que la componen. Pensemos en el ejemplo de la SF *Avoir la puce à l'oreille*. La asociación del nuevo sentido a los lexemas que la forman viene dada por una convención, por la tradición, por el uso generalizado de la suma de estos lexemas, en esta estructura concreta, con ese significado.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRÉAL, M., *Essai de sémantique*. París: Hachette, 1913 (1ª edición, 1897).

CANTERA, J., DE VICENTE, E., *Selección de refranes y sentencias*. Tomo I, Francés-Español. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1983.

---, *Selección de refranes y sentencias*. Tomo II, Español-Francés. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1984.

CUSIMANO, CH., *La polysémie. Essaie de sémantique générale*. París: L'Harmattan, 2008.

Le Nouveau Petit Robert. París: Dictionnaires Le Robert, 1994.

MARTINET, A., *Économie des changements phonétiques*. Berna: A. Francke, 1970, 3ª edición (1ª edición 1955).

MEJRI, S. (dir.), *Polysémie et polylexicalité*. Syntaxe et sémantique, 5. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2003.

REY, A., CHANTREAU, S., *Le dictionnaire des expressions et locutions*. París: Le Robert, 1989.

SEVILLA, J., CANTERA, J., *Diccionario temático de locuciones francesas con su correspondencia española*. Madrid: Editorial Gredos, 2004.

---, *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional (Diputación de Salamanca), 2008.

--- (dir.), *1001 refranes españoles: con su correspondencia en ocho lenguas (alemán, árabe, francés, inglés, italiano, polaco, provenzal y ruso)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2001.

ULLMANN, S., *Précis de sémantique française*. Berna: A. Francke, 1952.

Comunicación en clase, análisis y escritura de textos

María Dolores RAJOY FEIJOO
Universidad de Oviedo

1. La comunicación en clase de FLE.

La comunicación es un elemento esencial de la vida humana a todos sus niveles, interpersonal, intrapersonal, de masa y de grupo. En el aula se desarrollan fundamentalmente el primero y el último nivel. Un enfoque comunicativo está especialmente indicado en clase de lengua extranjera (LE) pues permite que los estudiantes reproduzcan, a un nivel más elemental, o analicen, en una fase más reflexiva, situaciones de comunicación.

La consideración de la lengua como un sistema de comunicación, a la que ha llegado Hymes, se sitúa en la línea iniciada por los filósofos del lenguaje y por algunos lingüistas. Esta teoría pretende ir más allá del estudio sistemático de la lengua, pues la lingüística no avanzará « tant que l'on continuera à considérer la grammaire comme le cadre de référence à l'intérieur duquel les moyens linguistiques sont censés être organisés, plutôt que de considérer qu'ils s'organisent (…) en styles et en répertoires liés à des situations » (Hymes 1984 : 12). Desde este punto de vista resulta necesario tomar en cuenta para cualquier enunciado la situación en que se produce, así como las competencias comunicativas que se ponen en juego.

La *situación de comunicación* corresponde, como es sabido, al contexto de espacio, tiempo y personas implicadas en el acto comunicativo. Importantes investigadores, como Benveniste, Austin, Searle, Habermas y otros, despejaron el camino que conduce a la definición de la situación de enunciación y al estudio de los actos de habla. Desde un enfoque comunicativo se analiza una situación comunicativa ampliada; no tomamos en cuenta solamente las referencias gramaticales - los deícticos- sino también las sociales y psicológicas que contribuyen a enraizar el discurso en la realidad.

Las *competencias de comunicación* constituyen el elemento central de las teorías de Hymes quien revisa los conceptos de Chomsky « competence/performance» a la luz de la semiótica (especialmente de la pragmática), y reformula la "competencia» de la gramática generativa, insistiendo en los valores intersubjetivos (Hymes 1984: 82-118). Por competencias se entienden "les capacités de groupes et de personnes spécifiques» (p.12), se trata de un conjunto de aptitudes y actitudes que permiten la realización de determinadas

tareas y funciones. Estas capacidades permiten que los hablantes se relacionen entre sí. No se limitan al conocimiento gramatical sino que también conciernen a otros elementos puestos en juego en las interacciones personales. Los aspectos sociales son puestos de relieve en muchas definiciones, por ejemplo:

> La compétence de communication peut donc se définir, pour un acteur-interprète social donné, comme la somme de ses aptitudes et de ses capacités à mettre en œuvre les systèmes de réception et d'interprétation des signes sociaux dont il dispose, conformément à un ensemble d'instructions et de procédures construites et évolutives, afin de produire dans le cadre de situations sociales requises, des conduites appropriées à la prise en considération de ses projets (Abou 1980: 16).

Entre las diferentes situaciones sociales e interacciones en las que el hablante ha de mostrar su capacidad para producir, recibir o interpretar mensajes, se pueden considerar las interacciones educativas.

Existen distintos tipos de *clasificación* de las competencias comunicativas. Estas pueden variar según las capacidades de los usuarios del lenguaje o según las situaciones sociales a las que éstos tienen que adaptarse, por ello son de diversos tipos. Como no se limitan al conocimiento de la lengua, algunos analistas distinguen simplemente entre competencias lingüísticas o verbales (comprensión y expresión oral o escrita) y no lingüísticas (referentes al uso de cualquier tipo de signos distinto del lenguaje). Moirand (1982) habla de competencias lingüísticas, discursivas, referenciales y socioculturales. Kerbrat-Orecchioni (2002: 2) distingue entre competencias lingüísticas y paralingüísticas por un lado, y culturales e ideológicas por otro. Las primeras corresponderían con la forma de la comunicación, ya se manifieste con factores lingüísticos o a través de los elementos que rodean al lenguaje., y las segundas con el contenido, los conocimientos, los "scripts" (Schanck, R.C. & Abelson, R.P., 1997): guiones o escenarios que corresponden con determinadas situaciones de comunicación. Pilleux (2001: 145-7) realiza una clasificación bastante completa, concentrándose en las aptitudes que ver con el lenguaje, y habla de competencias lingüísticas, sociolingüísticas, pragmáticas y psicolingüísticas.

Las dos primeras de estas suponen un mínimo al que hay que atender especialmente, pues la competencia lingüística comprende las habilidades para expresarnos por medio del lenguaje propio o de la lengua extranjera, y la sociolingüística, que corresponde sobre todo a las reglas de interacción social, constituye un elemento esencial de las teorías originarias de Hymes. En el análisis de las actividades realizadas en clase la pragmática es esencial pues comprende la función que realiza el usuario de la lengua de ejecutar actos de habla tanto de manera oral como escrita, así como la interpretación (basada en los implícitos, en los conocimientos culturales, etc.). Me centraré en estas tres competencias

entendiéndolas de una manera extensa que permita, por ejemplo, incluir en las dos últimas las competencias culturales. El objetivo que me propongo es el de mostrar su importancia en el análisis y producción discursiva. En algún caso haré referencia a competencias paralingüísticas (entre las que se pueden considerar las psicológicas) que tienen en cuenta el condicionamiento personal, interpersonal o afectivo y que se suelen manifestar en factores que van más allá de la lengua, como la entonación o los gestos. La clasificación todavía admite muchos matices pues el número de competencias no está determinado, salvo para los documentos oficiales, y admite una ampliación. Esta reflexión sobre los tipos de competencias es muy enriquecedora para la teoría de la comunicación pero, como las competencias sociolingüísticas también pueden abarcar cuestiones que engloban el lenguaje y que van más allá –como la posición social, la situación de comunicación, etc.- no considero necesario atender a un número excesivo de competencias para el presente análisis.

Paso a exponer algunas reflexiones acerca de *la situación de comunicación* en el aula.

La reproducción de ejemplos y de situaciones de comunicación en clase suelen suponer una comunicación diferida. En principio, los fragmentos de discurso grabados o escritos que se utilizan como ejemplo o como “incentivo” para establecer una comunicación en clase se han escrito en un tiempo y en un espacio anteriores al que corresponde a la situación de comunicación en clase. Y el tiempo de escritura tampoco coincide con el tiempo de lectura. Desde el punto de vista de las coordenadas espacio-temporales la situación de comunicación docente presenta, pues, algunos aspectos diferentes de la comunicación oral espontánea, y es semejante a la de los textos escritos.

En segundo lugar hay que señalar la existencia de unas fronteras incorpóreas que consisten en el idioma que dominan los destinatarios. En esta cuestión podemos enlazar con las clases de idiomas. El dominio de idiomas distintos amplía, sin duda ninguna, nuestro horizonte de comunicación, abre nuestras fronteras lingüísticas –por decirlo así- y nos permite ampliar el número de personas con las que podemos comunicarnos, pero también puede dificultar la expresión o la comprensión de lo comunicado.

Pero la mayor diferencia es la que señalamos en tercer lugar: La comunicación en clase es una comunicación simulada. Searle (1982: 108-118) consideraba que la literatura no contiene verdaderos actos de habla pues la ficción carece de las condiciones de sinceridad y de seriedad. Se puede hablar de la falsedad de la ficción o, de manera atenuada, de comunicación simulada para la literatura y, en parte, también para el aula. En clase hay que distinguir entre la comunicación realizada entre el alumno y el profesor o entre alumnos, que es

comunicación *seria*, enraizada en la realidad, y la reproducción de una situación de comunicación para practicar el lenguaje. en este caso se trata de una comunicación simulada, ficticia. Las competencias lingüísticas que se ponen en juego son, en principio, las mismas, pero como hay menos posibilidades de ser interrumpido en este tipo de construcciones realizadas en clase, hay menos frases inacabadas, como hay menos ruido que dificulte la comunicación hay menos peticiones de aclaración y menos repeticiones. El registro de lenguaje suele ser más *standard*, aunque también se puede practicar con varios registros de lenguaje.

Para realizar este análisis me inspiro en los filósofos del lenguaje antes citados, pero también en Hymes, siguiendo grosso modo su modelo SPEAKING, en el que cada letra corresponde con un elemento de la comunicación. En este método (pp.54-60) se trata de tomar en cuenta la situación de comunicación (S), los participantes (P), los fines o *Ends* (E), los actos de habla o *Acts* (A), la llave o *key* (K), el código y el canal o *Instrumentalities* (I), las normas (N) y el género (G).

Empezando por la *situación*, el tiempo de la comunicación corresponde al de las horas de clase, y el espacio corresponde al aula donde las sillas y mesas de los estudiantes se colocan frente a la mesa del docente, lo que da lugar a una distinción entre los que ocupan uno u otro lugar. Esta desigualdad está favorecida por la diferencia de rol o de posición entre los *participantes* en una clase: profesor (*enseignant: enseñante*) y alumnos (los que aprenden). En algunas clases he logrado una comunicación más igualitaria con la utilización del seminario de francés, donde todos los participantes se sitúan alrededor de una mesa, y en otras aulas cabe la disposición de las sillas de los participantes en un círculo. Una distribución más simétrica favorece algunos de los *fines* que nos proponemos: la práctica de la lengua o la participación de los estudiantes, que en algunos casos resulta más sencilla que en otros, pues el *código* de comunicación es una lengua extranjera, el francés, que no todos dominan por igual. Acabo de mencionar los *actos* de habla que se producen en clase; algunos son *serios*, según la terminología de Austin y otros son simulados, pero todos suponen la práctica y el aprendizaje de una lengua en una situación de comunicación determinada. El *género* (o el modo) es muy variado en una clase, hay discurso oral, dialogado, o discurso escrito que sirve para practicar diversos géneros, descripción, narración… para lo que son las clases en general cabe hablar del género didáctico. En cuanto a las *normas*, o reglas de comunicación en una situación sociolingüística dada, existen "ritos" para comenzar, como abrir el libro, el cuaderno, etc., y este curso he insistido en el uso de las fórmulas de cortesía – cuestión que estaba en el programa.

2. Análisis y producción de textos, un ejemplo.

Paso a exponer y comentar el trabajo desarrollado a partir de un texto en clase de la asignatura *Comunicación oral y escrita en francés*, segundo semestre, año 2011 (Universidad de Oviedo).

He organizado algunas lecciones a partir de los libros de lectura aconsejados a los estudiantes; para las competencias de *describir* (o *definir)* y más adelante para *narrar*, he elegido textos procedentes de dichos libros. De esta manera, al mismo tiempo que practicaban ciertas competencias, aprendían a leer un libro; sólo tenían que elegir uno (de tres) para leer, pero de esta manera estaban interesados también por los otros dos propuestos. Me centro en el primero de los textos con los que hemos trabajado.

Los objetivos son:

-Reconocer las competencias comunicativas puestas en juego
-Iniciarse en el comentario de texto
-Revisar algunas funciones comunicativas ya estudiadas
-Introducir dos nuevas competencias: *describir* y *definir*
-Practicar dichas competencias, especialmente la segunda, *definir*.

El soporte en que nos basamos es un fragmento de uno de los libros que tienen que leer los alumnos, *Le petit prince*, y su reproducción en un musical. El texto en sí es breve:

> « - Les hommes, dit le renard, ils ont des fusils et ils chassent. C'est bien gênant ! Ils élèvent aussi des poules. C'est leur seul intérêt.» (Saint-Exupéry, 1983, 66) (T. 1).

Sin embargo, no me limito a estas dos líneas pues los estudiantes conocen su contexto. Dentro del libro que deben leer por completo para este curso, en primer lugar. Y, en la clase, leemos también el comienzo del capítulo XXI, desde: «C'est alors qu'apparut le renard» hasta este primer cierre de diálogo :

> «- Je commence à comprendre, dit le petit prince. Il y a une fleur… je crois qu'elle m'a apprivoisé…
> - C'est possible, dit le renard. On voit sur la Terre toutes sortes de choses » (Saint-Exupéry, 1983, 66-68)

El texto muestra cómo el pequeño príncipe y el zorro comienzan a relacionarse. Tomo también en cuenta el dibujo que aparece casi al comienzo, así como los otros que se relacionan con este fragmento (Saint-Exupéry, 1983, 67, 70, 71). Comento someramente las actitudes en estas tres imágenes, especialmente la primera donde el niño aparece en el centro, dominando la escena con su mirada (que busca a quien lo llama) y el zorro aparece más abajo, más pequeño, intentando

atraer su atención. En el dibujo siguiente está un cazador con expresión adusta y luego aparece el zorro intentando protegerse en una cueva. Por otra parte, presento a los estudiantes el fragmento correspondiente de la comedia musical representada por primera vez en 2002 en el Casino de Paris (Cocciante & Anaïs, 2003. Cito el DVD, pero también puede ser consultado en *Youtube*). Es una elección entre tantas otras posibles, pues existen varias versiones fílmicas y en dibujos animados de la obra de Saint-Exupéry. La versión musical hace posible comentar brevemente cómo se mueven los actores; en este caso (al contrario que en los dibujos) el zorro adopta una posición muy activa y dirige prácticamente el diálogo. No alargamos en clase la reflexión sobre las competencias paralingüísticas, queda como un esbozo, entre otras cosas porque nos centramos en la comunicación en lengua francesa.

Paso al análisis propiamente dicho. Recopilo con los alumnos, en primer lugar, el nombre de todas las competencias pragmáticas, funcionales, que se presentan tanto en el comienzo del capítulo XXI como en el fragmento del musical. Unas ya han sido practicadas en clase y los estudiantes las reconocen con relativa facilidad: /*saludar*/ (ambos dicen «bonjour »*),* /*preguntar*/, /*responder*/, /*presentarse*/, (fundamentalmente).

Otras, insertas en las respuestas, suponen una novedad; de esas destacamos: *describir* y *definir*. Nos vamos a centrar en estas competencias y en el primer texto citado.

Brown y Yule (1993: 21) llaman *lenguaje primariamente descriptivo* al que tiene como objetivo «la transmisión eficiente de información». La diferencia entre descripción y definición es mínima y estriba en que la definición pretende fijar con claridad y brevedad las propiedades esenciales de un ser, la descripción busca representar dichas características de manera más abundante.

En el texto breve (T. 1) se realiza una cuasi definición de un grupo de seres, los hombres, que será completada por otra definición negativa posterior[1]. Pero cuando el hablante va añadiendo características a lo largo de la conversación, se pasa imperceptiblemente a la descripción.

Para analizar las competencias lingüísticas que se ponen en juego en este texto pregunto a los estudiantes: «Qué tipos de sintagma, de determinantes, de frase, de sujetos, de verbos y de tiempos verbales» se manifiestan ahí (este análisis se puede aplicar también a la otra definición citada a pie de página). Vemos que el sujeto «los hombres» en el que el sustantivo va precedido de un determinante

---

[1] « Les hommes n'ont plus le temps de rien connaître. Ils achètent des choses tout faites chez les marchands. Mais comme il n'existe point de marchands d'amis, les hommes n'ont plus d'amis ».

artículo determinado consiste en lo que se puede llamar una descripción definida. Que ese sujeto contiene el *tema*, que es repetido en las frases siguientes por «ils». Que el verbo empleado «avoir» expresa un estado de cosas y es apropiado para describir (y más todavía «être»). Y que el predicado que forma el verbo con sus complementos es lo que se dice acerca del tema, es decir, el *rema* (según la lingüística textual, vid. Lundquist, 1990: 43-47).

Desde un enfoque comunicativo no podemos, sin embargo, analizar estas frases de manera aislada, independientes del contexto situacional. Así que, tras las competencias pragmáticas (en parte) y las lingüísticas (en esbozo), analizamos las sociolingüísticas según el modelo *speaking*, en el que –como hemos visto en el anterior ejemplo- se analizan las competencias a partir de cada letra. (Hymes, 1974, 54-60):

S - La *situación* de comunicación es simulada puesto que se trata de un relato ficticio. Para delimitarla pregunto a los alumnos «dónde y cuándo» se desarrollan estos hechos. El lugar es un desierto indeterminado en el planeta Tierra, el tiempo puede coincidir con la fecha en que se escribió esta obra, lo que puede llevarnos a verificar los conocimientos enciclopédicos de los estudiantes acerca de los años cuarenta (la primera edición data de 1946). Aparte de la situación ficticia, existe una situación *seria* (en el sentido de Searle, 1982), real, la que establecen las preguntas y respuestas profesora| alumnos y otra situación real pero diferida, establecida entre el autor y sus lectores reales; sobre éstas podríamos imbricar una tercera, la que se establece entre la persona que escribe este artículo y sus receptores. En clase hacemos simplemente una referencia a la situación europea al final de la guerra mundial, y nos centramos en la situación de los personajes, como se ve en el apartado siguiente.

P - Los *participantes* son, de un lado el autor y los lectores, profesora y estudiantes, y, de otro lado, los personajes: *Le Petit Prince* (principito) y el *Renard* (zorro).

Como algunos estudiantes ya han leído el libro les he pedido una pequeña descripción de estos personajes, tarea que realizan sin dificultad. En un contexto más literario, o con más tiempo, podríamos hacer un breve estudio del autor, de la literatura del siglo XX... pero en este curso nos limitamos a los personajes. En la tradición literaria el *príncipe* suele ser un joven idealizado (aquí es un niño), y el *zorro* es un animal astuto.

La situación social de los personajes corresponde grosso-modo a la de dos desconocidos que empiezan a relacionarse.

E - Los *fines* coinciden en parte con las funciones ya vistas de saludar, presentarse, etc. Podemos añadir que ambos personajes buscan conocerse, entablar

relaciones sociales y hacer amigos, que el príncipe quiere en concreto conocer el significado de «apprivoiser» y en general busca conocer la tierra y sus habitantes, así como el zorro pretende definirlos. En este texto (T. 1) se trata de esa definición, que continúa más adelante.

A - Los *actos* se refieren también a las funciones, y además al contenido del mensaje. Para precisar este contenido se puede preguntar de nuevo por el tema del Texto I, es decir, aquello de lo que habla, y por el rema (lo que se dice del tema, de los hombres). He preguntado también qué tienen en común los dos primeros predicados, que es el *peligro* y la *muerte*, y por qué contenido opuesto se caracteriza el siguiente (sobre las gallinas), que es la *utilidad*. Podemos volver a la P y ver que el que define es el zorro, es su punto de vista acerca de los hombres, partiendo de sus intereses. He aprovechado la ocasión para hablar de la voz, de la visión, y de la orientación subjetiva de este texto. También es subjetiva la otra descripción que realiza el zorro sobre los hombres y la amistad (a pie de la página anterior).

K - La *llave* se refiere al tono, al espíritu con el que se ejecuta el acto de habla, lo que lleva a preguntar a los estudiantes si este es serio o humorístico. Aquí ellos tienen que distinguir entre el zorro (serio) y el autor cuyo humor transciende tras él.

I - En cuanto a los *instrumentos*, el código corresponde con la lengua francesa, aunque también se puede tener en cuenta el lenguaje no verbal; el canal de la clase es oral, el del libro es escrito, el del musical es teatral.

N - Las interacciones implican la existencia de normas de comunicación. Aunque los personajes no corresponden a ninguna situación social predeterminada, pues los animales no hablan con las personas, se puede partir de los objetivos que se plantean ambos, y ver cómo se produce habitualmente la interacción cuando se trata de *Obtener una información* (príncipe), cuando se trata de *Proporcionar información* (zorro) o cuando se trata de *Entablar relaciones* o *Hacer amigos* (zorro y príncipe). Los personajes se comportan de acuerdo con las normas sociales de relación entre desconocidos que quieren conocerse: saludar, preguntar, presentarse, emplear fórmulas de cortesía («pardon») etc., pero ambos presentan anomalías. Las primeras fórmulas intercambiadas entre desconocidos que pretenden relacionarse suelen ser comentarios banales pues más que informar buscan mostrar « su disposición para ser amable y charlar». (Brown & Yule, 21-22) Aquí las primeras frases son efectivamente un saludo, pero enseguida el niño pide una información y el zorro, más que contestarle donde están los hombres, se pone a describirlos, cosa poco frecuente en un intercambio conversacional (Brown & Yule, 20-21). El príncipe insiste luego en preguntar el significado de una palabra, su insistencia, poco cortés, puede ser debida al hecho de que es un niño. El zorro se aleja más de la conducta habitual para entablar relación; más que como un amigo posible, se comporta

como un maestro que transmite enseñanzas, como se ve en su lenguaje sentencioso. Así vemos la diferencia entre una conversación ordinaria y una conversación literaria.

En cuanto a la interpretación, que también entra en este apartado, los estudiantes han visto rápidamente que uno de los contextos sociolingüísticos que están en juego en las definiciones dadas por el zorro es el de la caza, lo que ha dado lugar a esta profesora a comentar que para Lévi Strauss (1955) la guerra supone la muerte, la paz supone la vida, y la caza es la vida para los hombres y la muerte para los animales. Este tipo de relación cruenta con los animales (cazar) se opone a otro tipo de relación, la domesticación; así nos explicamos porqué el autor utiliza la palabra «apprivoiser» a la que el zorro da el significado de «crear vínculos» (amistosos) pero que habitualmente significa «domesticar». Este es solo un ejemplo de interpretación pues todo texto es reinterpretable según la posición de los lectores.

G - Para ver, por fin, de que género de texto se trata, pedimos a los alumnos caracterizar la obra en general como una relación de hechos que se suceden en el tiempo, es decir, como relato. Luego nos centramos en este fragmento para preguntar en qué tipo de discurso hay diálogo, en qué tipo de escrito los animales hablan, o los príncipes (o los extraterrestres) se expresan, lo que nos llevaría al discurso conversacional, a la fábula, al cuento maravilloso o fantástico, y a utilizar las competencias culturales de los estudiantes. Para una caracterización genérica de esta obra hay que tener también en cuenta el aspecto poético, el humor, y la relación del texto con la imagen.

La disposición del análisis que acabo de desarrollar para seguir por su orden el modelo *speaking*, no se corresponde siempre con el orden de las preguntas hechas a los estudiantes, pues no se trata en el presente artículo de realizar un análisis de texto en clase sino de mostrar como se puede orientar dicho análisis desde un enfoque comunicativo, pero sí he realizado estas preguntas.

Las sesiones en las que hemos trabajado con textos comenzaban con la lectura y comprensión del texto correspondiente. Pequeñas cuestiones les permitían expresarse de modo interactivo y de reflexionar a propósito del texto o de alguna competencia. Después pasábamos a prácticas de expresión oral y escrita que tuviesen relación con el texto comentado. En el caso que nos ocupa, una vez terminado el análisis, he pedido a los alumnos que redacten individualmente un texto simple, de definición o descripción de los hombres; apelo a su conocimiento enciclopédico para que intenten no repetir ninguna de las muchas definiciones que conocen, aunque se pueden inspirar en ellas. Aquí van todas las frases de los 16 estudiantes que las han hecho (sobre un total de 18):

«L'homme est un être vivant capable de se communiquer avec son propre langage»
«L'homme est un animal bon par nature mais la société le fait méchant»
«L'homme peut raisonner et parler, ce que les grecs résument ainsi: l'homme a la raison des mots (l'étudiante cite le texte grec)»
«Les hommes ont deux jambes, deux bras, et ils peuvent marcher debout»
«Les hommes sont contradictoires ; ils peuvent avoir des sentiments qui s'opposent et quand même atteindre leurs buts »
«Les hommes sont comme des machines, ils peuvent faire des choses matérielles »
«Les hommes n'adorent que ce qu'ils peuvent acheter »
«Tous les hommes vivent pour penser au futur »
«Les hommes ne pensent qu'au football et à s'amuser»
«Les hommes sont les seuls animaux qui font mal aux autres hommes (sic) »
«Les hommes peuvent être amis des animaux »
«L'homme est le meilleur copain des chiens (définition du chien) ».
«L'homme est de la nourriture (définition du loup)».
«Les hommes ont le pouvoir de nous détruire (définition de la fourmi)»
«Les hommes ne respectent pas la planète »
«L'homme est rationnel de façon intermittente ».

Aparte de ese primer ejercicio de producción de un texto escrito, hemos aprovechado en clase esta materia para un ejercicio oral de */demander des renseignements sur un groupe/,* | */donner une description d'un groupe/*. En principio el grupo de personas aconsejado eran los *cazadores*, pero se admitían variantes. Como siempre, el diálogo comienza con formulas de saludo y de cortesía Tras formar grupos de conversación, he pedido a los estudiantes que transcribieran un resumen. Un ejemplo:

-Bonjour Monsieur, excusez-moi de vous déranger
-Bonjour, je vous en prie
-Seriez-vous si gentil de m'indiquer où puis-je trouver les chasseurs ?
-Aujourd'hui j'ai vu beaucoup de personnes, pourriez-vous me dire comment est-ce qu'ils sont habillés?
-Bien sûr, ils avaient des pantalons couleur sable, et ils portaient un chapeau.
-Je me rappelle, ils se trouvent en ce moment rue Uría pour acheter quelques outils.
-D'accord. J'y retournerais donc plus tard. Merci beaucoup pour votre aide
-Je vous en prie, il n'y a pas de souci ; au revoir Madame
-A bientôt, Monsieur

Otro ejemplo rápido de definición/descripción de los cazadores (eliminada la mayor parte del diálogo) que termina con una definición del hombre:

> Un chasseur (ou plutôt les chasseurs parce qu'ils vont toujours en groupe) est un homme qui porte des armes de feu, ou parfois un arc et des flèches, et qui est habillé normalement en couleur verte ou marron (…) pour se camoufler dans le terrain et, comme ça, pouvoir chasser (c'est-à-dire tuer) des animaux comme des cerfs, des renards, des sangliers et même des phoques!!! Il y a des gens qui aiment chasser et d'autres qui le détestent. Car l'homme, il ne chasse pas pour se nourrir mais par plaisir.

También han descrito otros grupos humanos como los españoles: «Ils sont plus sérieux que les Français mais ils sont sympathiques»; los indios «ils ne portent des plumes que dans les films», «ils sont fiers, ils ont le nez aquilin, ils vivent de l'artisanat»; los bomberos: «Je peux te dire que les pompiers sont ici depuis 5 ans et qu'ils font un bon travail. Ils nous aident avec les personnes et les animaux, surtout avec les chats qui sont sur les arbres»; o los bailarines «Il faut que les danseurs aient une excellente forme physique, qu'ils soient sérieux, attentifs, qu'ils aient déjà de l'expérience et qu'ils puissent s'adapter au groupe et à leurs copains de travail».

El trabajo con el primer texto ha terminado aquí, hemos pasado fácilmente de la definición a la descripción. A partir de los textos siguientes procedentes de otros libros que debían leer se ha continuado con la competencia comunicativa *décrire* que ha culminado con la descripción de un personaje histórico.

Y, más adelante, cuando hemos llegado al estudio del texto publicitario, cuestión que también estaba en el programa, hemos comentado un anuncio de la nueva fragancia de Yves Saint Laurent: «L'Homme», que, por cierto, se refiere sólo al ser humano masculino, de ahí deriva tal vez el hecho de que algunas definiciones de las alumnas, citadas arriba, se hayan centrado en estos, a pesar de que la palabra *hombres* todavía abarca a los dos géneros masculino y femenino.

Resumiendo el trabajo realizado en clase: partimos de la comprensión y análisis de un enunciado, teniendo en cuenta las competencias comunicativas que en él se manifiestan, luego dejo un tiempo a los estudiantes para que se organicen en grupo o individualmente y, finalmente, éstos producen su discurso con de los otros alumnos (en el caso del diálogo oral) o escriben sus textos y los entregan para su corrección.

3. A modo de conclusión.

El enfoque comunicativo permite que los estudiantes movilicen los conocimientos que poseen previamente, sociales, pragmáticos y lingüísticos –entre

otros- para aplicarlos al estudio y a la práctica de una lengua extranjera. No trabajan en el vacío para aprender algo desconocido, sino que en su punto de partida se encuentran los conocimientos que ya tienen. En las definiciones que hacen del hombre se puede ver cómo parten de sus conocimientos enciclopédicos para reformularlos, por ejemplo, la primera definición revela el conocimiento biológico de que el hombre es un ser vivo y el lingüístico de que emplea un lenguaje articulado. Un ejercicio de ese tipo -con más tiempo- puede servir para que amplíen su enciclopedia, por ejemplo buscando definiciones sobre los hombres, ya sea en el ámbito universal, ya en el ámbito francés.

Este enfoque se suele utilizar en los manuales, en lo que podemos llamar un primer nivel, para que los estudiantes puedan practicar la interacción verbal en situaciones de comunicación simuladas. He aprovechado esa costumbre que ya tenían –procedente de su trabajo con un manual- para que improvisen pequeñas conversaciones a partir de algún elemento de los textos, en este caso a partir de la definición de un grupo humano. Esta práctica de interacción admite siempre una ampliación, por ejemplo, después de que los estudiantes se expresasen en grupos de dos o tres personas a propósito de los cazadores, se podrían haber hecho grupos más amplios, para que se expresasen a propósito de otro tema, por ejemplo, la caza o la amistad, si tomamos como referencia el otro texto que describe a los hombres. Además, en un nivel de abstracción superior, ellos mismos pueden analizar los factores comunicativos puestos en juego en un texto, por ahí hemos empezado nuestra exposición.

El comentario del texto que se realiza en clase no pretende ser muy exhaustivo ni ceñirse rigurosamente a un solo método; lo entiendo como una iniciación al comentario y al análisis de texto y se trata, a mi modo de ver, de que los estudiantes se acostumbren a reflexionar a partir de un texto y que comenten lo que el texto les sugiere.

De esta manera practican la interacción verbal no simulada, en diálogo que pretende, más que la explicación del texto, ver cómo se desarrolla la capacidad de escribir. Además de trabajar con la lengua, se inician en la reflexión lingüística acerca de un texto. De la teoría se pasa de nuevo a la práctica pues, después de ver los métodos utilizados por determinado escritor para *definir* o *describir,* los estudiantes pueden practicar estas habilidades por sí mismos, con lo que sus competencias comunicativas quedan reforzadas. Y de la práctica se vuelve a la teoría; en comentarios de textos posteriores hemos visto con detalle los elementos que intervienen en una descripción.

En cuanto a estas frases conclusivas, por una parte cierran este trabajo, resumiendo lo que se ha hecho; por otro lado contienen nuevas propuestas acerca de cómo se podría ampliar esta experiencia de trabajo con textos desde un enfoque

comunicativo. Este trabajo permite que los estudiantes experimenten cómo la lengua se manifiesta en una gran diversidad de acciones y de interacciones de comunicación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABOU, A., *Communications sociales et didactiques des LE, E.L.A.*, Paris: Didier, 1980.

ANAÍS, E., COCCIANTE, R. (eds.), *Le petit prince. L'intégrale du spectacle musical.* Dvd zone 2, Universal, novembre 2003.

ADAM, J. M., *Les textes, types et prototypes,* Paris: Nathan, 1992.

BROWN, G., YULE, G., *Análisis del discurso,* Madrid: Visor Libros, 1993.

CHARAUDEAU, P., MAINGUENEAU, D. (eds.), *Dictionnaire d'Analyse du discours,* Paris: Seuil, 2002.

CUQ, J. P., *Dictionnaire de Didactique des Langues,* Paris: Clé International, 2004.

GOFFMAN, E., *Les cadres de l'expérience,* Paris: Minuit, 1974.

HYMES, D., *Foundations of Sociolinguistics: An Ethnographic Approach,* Philadelphia: Univ. Pennsylvania P., 1974.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'Enonciation de la subjectivité dans le langage,* Paris: Armand Colin, 1980.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., *Les interactions verbales,* Paris : Armand Colin, t.I, 1990, t. II, 1992, t. III, 1994

LÉVI-STRAUSS, Cl., "The structural study of Myth", *Journal of American Folklore* (Myth a Symposium), vol.. 78, nº270, 1955, pp. 428-444,

LUNDQUIST, L., *L'analyse textuelle*, Paris: CEDIC, 1983.

MOIRAND, S., *Enseigner et communiquer en Langue Etrangère,* Paris: Hachette, 1982

SAINT-EXUPÉRY, A., *Le petit prince (avec les dessins de l'auteur), Paris:*Gallimard (col .Folio Junior), 1983.

SCHANCK, R.C.,. ABELSON, R.P., *Scripts, Plans, Goals and Understanding: an inquiry into*

human knowledge structures. New Haven: Lawrence Erlbaum Associates, 1977

SEARLE, J., *Sens et expression. Etudes de théorie des Actes de langage,* Paris : Minuit, 1982

La diffusion de la langue et la culture françaises au sein des athénées espagnols: une approche historique

Mª Inmaculada RIUS DALMAU
Universitat Rovira i Virgili

1. Les athénées

La société civile a eu historiquement besoin de participer d'activités communes. Nos villes et villages ont toujours compté sur des associations, plus ou moins formelles, afin de canaliser des activités culturelles, des fêtes ou des loisirs et même des activités professionnelles. Du Moyen-âge, où l'on constate la force des corporations de métiers, au XIXe siècle, avec le renforcement des principes démocratiques moyennant l'associationnisme, l'Europe montre véritablement cette tendance dont la France en est un exemple pionnier. Au siècle des Lumières, les athénées ont été particulièrement en vogue en Angleterre et en France. Il s'agissait sans doute de répandre les fruits de la raison et la science concevant ainsi un nouvel individu éclairé par les connaissances. Le but de ces associations était la formation intégrale de l'homme qui deviendrait un être capable d'interpréter le monde et de mieux vivre dans la nouvelle société. Voilà le défi des premier athénées : l'Athénée de Paris, fondée en 1785, et, à son tour, de l'Athénée des Arts de Paris née le 1792. De leur côté, Walter Scott et Tomas Moore ont fondé *The Atheneum* de Londres en 1824. À ce moment-là, on se trouvait face au besoin de consolider un modèle de société libérale ce qui bénéficiait de l'action des groupements associatifs promouvant les rencontres citadins. À présent, les buts ont changé mais on a gardé l'essence. La plupart de nos villes jouissent de plusieurs formes associatives motivées par des objectifs très divers tels que le sport, les loisirs la culture, la politique, la religion, parmi d'autres. Cela répond à la réalité de chaque localité et focalise la participation populaire toujours particulière dans chaque groupe social ou territoire. Voilà le rôle des athénées qui s'érigent de jadis comme des centres de diffusion de la science et la culture.

Sous l'influence des modèles européens on a crée, en 1820, le premier athénée en Espagne, *El Ateneo Científico y Literario de Madrid* dissout en 1823 par le régime absolutiste de Ferdinand VII et refondé en 1835. Un peu plus tard, en 1854 parut la *Societat d'Amics de la Instrucció*, un an plus tard nommé *Ateneu Mataroní*, qui devient le premier athénée fondé en Catalogne. Il faut attendre l'année 1860 pour voir naître l'*Ateneu Català* qui aboutit en 1872, à l'*Ateneu Barcelonés*. En outre, on trouve dans cette ville des précédents associatifs tels que la *Real Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona*, la *Societat Filosòfica*, la *Societat Econòmica Barcelonesa d'amics del País*

ou le *Casino de Barcelona*. Les athénées espagnols, comme les autres, étaient des lieux de rencontre où officialiser le débat comme la discussion et, en plus, diffuser la science et la culture modernes. Dans le règlement constitutif des athénées on trouve toujours le but de répandre le savoir scientifique, littéraire et artistique. Ainsi, les moyens pour atteindre ces objectifs étaient d'habitude la lecture, la discussion, l'enseignement, les publications, les expositions, les concerts et les représentations parmi d'autres. Tous les athénées comptaient normalement sur un café et une salle de théâtre. Il y avait aussi des différentes sections telles que littérature et histoire, beaux-arts, sciences morales, sciences naturelles, commerce, agriculture et industrie. Dès le début, on peut distinguer deux sortes d'athénées dans les principales villes espagnoles: d'un côté ceux de la classe bourgeoise comprenant les élites urbaines en train d'essayer la consolidation du nouveau modèle de société libérale ; de l'autre, les athénées de quartier beaucoup plus populaires, consacrés plutôt à l'alphabétisation aussi des enfants que des adultes et qui cherchaient à revendiquer l'amélioration des conditions de travail pour la classe ouvrière. Les premiers appelés neutres, les seconds libertaires ou révolutionnaires. On a vu pousser des athénées de tendances bien différentes, par exemple ceux qui appartenaient à des associations non politiques liés à la franc-maçonnerie ou d'autres liés à l'Eglise catholique qui a voulu aussi contrôler des espaces populaires d'habitude laïques. De même, les athénées ont toujours souffert des hauts et de bas selon le contexte social, économique et politique. Certes, le projet pédagogique de chaque athénée était marqué par son origine qui lui fournissait d'emblée son idéologie et son rôle socioculturel. Cependant il faut souligner l'important labeur que les athénées ont fait en faveur de l'éducation surtout si l'on observe la situation de l'enseignement officiel en Espagne au moment de la création des principaux athénées. Les publications périodiques de plusieurs athénées dénonçaient les causes du retard éducatif espagnol : on critiquait l'enseignement machinal fondé sur la mémoire, les faibles installations scolaires, l'instabilité des lois éducatives et le court salaire des professeurs. On revendiquait l'école obligatoire, gratuite et neutre dans la certitude que la formation élémentaire de l'individu préviendrait les conflits sociaux. C'était vraiment une tâche pédagogique très nécessaire à ce moment-là et qui a contribué, en outre, à améliorer les conditions de la femme en lui donnant des chances formatives et professionnelles.

En général les athénées espagnols au moment de leur création pointaient des aspects comme la socialisation, la solidarité, la transmission de valeurs morales au sein d'un quartier ou d'une ville. Ils subvenaient aussi, comme nous venons de dire, à des besoins éducatifs et formatifs de l'individu, tout cela en se gérant d'une façon autonome et indépendante. Il fallait chercher des solutions face à la pauvre action éducative du gouvernement. Ainsi, on a crée au sein des athénées des écoles primaires et des écoles d'arts et métiers sans oublier les enseignements artistiques,

surtout musicales. Les athénées proposaient d'abord l'alphabétisation comme une nécessité d'urgence en même temps qu'offrir des enseignements spécialisés selon la demande professionnelle du moment. C'est dans ce dernier aspect que les cours de langues modernes ont joué un rôle très important. Dans les écoles des athénées on trouvait, en général, des cours de français, anglais et allemand, la langue française restant la plus enseignée. De leur côté, les athénées catalans ont joué un rôle décisif en ce qui concerne le soutien de la langue et la culture catalanes dans le désir de réaffirmer l'identité du peuple. Il ne faut pas oublier l'influence du romantisme libéral et du mouvement de la Renaissance, ce dernier issu en Catalogne, en 1833.

> Les 'ateneus' seront largement pétris par cette idée de revanche historique et contribueront à la propager que cela soit dans le quartier, la ville, la région qui représentent la zone de leur influence géographique et culturelle. La suppression d'institutions n'est pas la condamnation de la culture populaire, mais celle de la culture des élites, d'une classe de nobles et bourgeois ouverts aux innovations d'autres cours, salons, cercles. En effet, la chute de Barcelone en 1714 est synonyme de réveil pour la vieille nation catalane. (Todó 1995 : 23,24)

Sans doute, le café et la bibliothèque étaient le centre de la vie des athénées. Dans le premier on improvisait de nombreuses réunions informelles où l'on discutait à propos de thèmes très divers et, dans l'autre, on assistait à des conférences et des concours littéraires, par exemple, la récupération des Jeux Floraux. Cela nous mène à observer un autre aspect de la tâche de ces associations, c'et-à-dire, la double condition de l'athénée en tant que centre d'éducation formelle, qui gérait des écoles et comptait avec une vie académique ordinaire, mais aussi centre d'éducation non formelle. On peut parler de l'intersection de toutes les deux, voilà l'un des aspects les plus particuliers de ces associations qui les rend, à nos yeux, bien intéressantes. De même, et en général, la science et la culture devenaient leurs objectifs sans restrictions idéologiques en quête de la formation intégrale de l'individu qui le rendrait vraiment libre. Dans le domaine éducatif il faut aussi souligner l'engagement des athénées aux méthodologies et principes pédagogiques modernes. Dès le début du XXe siècle, l'influence de l'école nouvelle se laissait sentir d'avantage dans les centres scolaires des athénées. Des idées provenant du renouvellement pédagogique telles que le laïcisme, la tolérance, l'éducation intégrale, le positivisme ou le rationalisme jouaient leur rôle au sein éducatif de l'athénée. Dans ce contexte, les écoles rationalistes et anarchistes de Ferrer i Guardia ont joui d'un important succès en Espagne du début du XXe siècle jusqu'au moment de leur fermeture en 1906. Certes, l'historie des athénées a été fort conditionnée par les différents moments politiques vécus en Espagne. De l'instabilité du XIXe siècle aux deux dictatures du XXe, la chance des ces associations a souffert des oscillations. Les athénées ont mené une activité régulière au long de la période de la Restauration. Toutefois, pendant la dictature de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) ceux qui n'ont pas été clôturés ont du modifier leurs

statuts. Encore pire pour la dictature franquiste (1939-1975) qui a signifié la fin de ces sociétés. Cela n'a été qu'après la reprise démocratique qu'un bon nombre des anciens athénées ont vécu leur refondation.

Cependant aujourd'hui les athénées doivent faire face à une nouvelle réalité où les variations historiques et sociales les ont plutôt isolés. D'une part, la société postindustrielle a aboutit à des changements culturels importants ; à son tour, la communication de masses a fait bousculer les anciens moyens et, finalement, le système éducatif est devenu beaucoup plus solide que jadis. Voilà la dualité à laquelle doit forcement répondre l'athénée de nos jours, autrement dit, changer en acceptant l'assujettissement public à fin de maintenir son développement ou bien rester fidèle à des principes de solidarité, d'éthique et d'autonomie, ce qui entraine forcement des ennuis économiques. De toute façon une chose est claire : il a fallu redéfinir les objectifs et restructurer les programmes afin de s'actualiser au sein d'une société qui évolue constamment. Le nouveau rôle de l'athénée, notamment l'athénée de quartier, consiste à offrir des programmes adaptés à la demande des gens, c'est-à-dire, s'établir comme centre de loisirs, maison de culture et centre scolaire complémentaire. Il s'agit d'un enseignement non officiel où les cours de langues sont encore présents mais, il faut le dire, surtout l'anglais. Cependant, le français reste la deuxième langue étrangère enseignée au sein des athénées espagnols. En somme, les athénées de nos jours incarnent une option de temps libre et de formation pas de façon individuelle mais au sein d'une collectivité. Cet esprit de travail, qui encourage le rayonnement personnel ainsi que la construction d'un projet commun, vient aider à la formation intégrale de l'individu tout en jouant une dualité qui combine la fonction lucrative d'un côté et formative de l'autre. Possiblement le rôle des athénées à présent se trouve lié au labeur de répandre l'idée d'une éducation sans limites temporelles qui continue à se développer au long de la vie, au-delà des salles de classe, comprenant plusieurs aspects et situations. En quelque sorte, une éducation permanente. En outre, actuellement les athénées ont un système d'autofinancement, c'est-à-dire, qui repose sur la cotisation des membres ou les revenus de la réalisation des cours en plus de quelques subventions d'organismes officiels. Mais à nos jours, la rivalité, on peut dire comme ça, avec des autres établissements sous l'administration de l'état ou des programmes sociaux de caisses d'épargne fait que les athénées, en général, aient du mal à maintenir sa vitalité d'autrefois. D'ailleurs, aujourd'hui la coordination entre les athénées espagnols est très répandue. On trouve la *Red de Ateneos Españoles* et aussi la *Federació d'Ateneus de Catalunya* –celle-ci compte sur environ 150 associations depuis sa création en 1983. Nous présentons dans cette étude une approche diachronique de trois athénées catalans qui serviront à illustrer comment l'action de ces groupements, en général, a favorisé les rapports culturels entre les deux côtés des Pyrénées.

2. Ateneu Barcelonès

La première association parut en 1860 sous le nom d'*Ateneu Català*. Quelques années plus tard, en 1872, cet organisme s'est associé au *Casino Mercantil Barcelonés*. Voilà l'origine de l'*Ateneu Barcelonès*. À l'époque, on a crée à Barcelone d'autres associations surtout d'origine ouvrière comme l'*Ateneu Català de la Classe Obrera* (1861-1874), mais l'*Ateneu Barcelonès* se dirigeait dès le début aux classes aisées de la même façon que d'autres associations précédentes telles que la *Real Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona*, la *Societat Filosòfica* ou la *Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País*. Il y avait aussi un esprit très marqué de pousser la civilisation et culture catalanes dans l'objectif de s'attacher aux racines, la propagation des connaissances scientifiques, littéraires et artistiques restant à la base de toute action. D'autre part, on constate que le programme d'activités de l'*Ateneu Barcelonès* comptait sur une notable influence de la culture française. Dans les premières décennies du XXe siècle on a organisé plusieurs conférences liées à ce pays, souvent données en langue française. En plus, si l'on cherche la langue des publications de la bibliothèque de l'*Ateneu* entre 1872 et 1900 on trouve une claire hégémonie du français en ce qui concerne aux œuvres venues de l'étranger. En même temps, par rapport aux publications périodiques auxquelles l'association était abonnée, celles provenant de la France dépassaient les publications provenant de l'état espagnol, sans avoir compte de celles qu'on rédigeait en catalan. Il s'agit de traités d'économie, société, philosophie et art ainsi que d'œuvres littéraires. On peut vraiment supposer que, en général, les gens connaissaient la langue française au moins on était capable de lire, sans problème, des textes en français. Par contre, on trouve surtout des traductions en ce qui concerne les œuvres anglaises. À son tour, le *Butlletí de l'Ateneu Barcelonès*, paru en 1879 et publiée au début en castillan –en catalan depuis le 1883–, devenait le reflet de la vie de l'athénée et en même temps on y trouvait des articles sur des études dans tous les domaines de l'activité intellectuelle, des discours ou des mémoires. À présent cet athénée comte sur un bulletin électronique, *l'Ateneu al dia*, que les membres reçoivent tous les quinze jours.

Parmi les principales activités de l'*Ateneu Barcelonès* : la lecture, le débat, l'enseignement, les expositions, les discussions et la relation avec d'autres associations. Dès le début l'*Ateneu* proposait des cours de langues donnés par des professeurs engagés directement par l'athénée. Pus tard, dans les années cinquante du XXe siècle, il y avait une étroite collaboration avec des instituts étrangers. Voilà pourquoi pour les cours de langue et littérature françaises on comptait sur des professeurs de l'Institut-Français. Ferdinand de Lesseps, consul de France à Barcelone en 1848, avait été membre de l'*Ateneu Barcelonés*. Voilà l'une des raisons de l'importance des liens entre l'*Ateneu* et l'Institut-Français étant donné que Lesseps avait aussi impulsé la création de ce dernier. On voit alors que les manuels

et les outils didactiques employés dans les cours de français de l'Athénée étaient pareils à ceux qu'on trouvait à l'époque dans ce centre collaborateur. Actuellement, en ce qui concerne l'enseignement des langues modernes on peut réaliser dans l'athénée des cours de conversation d'anglais, français, italien et allemand.

3. Centre de Lectura de Reus

En 1859 un groupe de jeunes artisans qui avaient l'habitude de se réunir au *Café de la Música* de la ville de Reus pour discuter sur l'actualité, la politique ou la culture, ont décidé de créer une société fondée sur la tolérance où toutes les tendances et idéologies pussent vivre ensemble et où l'on fût libre d'avouer, sans crainte, la propre opinion dans la certitude qu'on serait écouté. Le but principal était de mettre à disposition des membres de la société des livres, des revues ou des journaux en favorisant le développement de la lecture. Certes qu'à ce moment-là l'héritage de l'esprit des Lumières avait mené à la prolifération des sociétés littéraires un peu partout. Dans la même ville il y avait alors une dizaine de sociétés. En général elles soutenaient des cours, des bibliothèques et offraient des concerts musicaux. Le mois de septembre de la même année le membre du *Centre de Lectura* Joan Lastaunau proposa au conseil d'initier des cours gratuits de français puisque, à son avis, la connaissance de cette langue était synonyme de solide formation culturelle et, en plus, elle deviendrait très utile face à la vie commerciale de Reus. Il proposa l'emploi de la méthode d'H.G. Ollendorf (1803-1865) pour l'apprentissage de la langue française et il justifia son choix de la façon suivante:

> El estudio que hemos hecho de sus obras nos prueba que las gramáticas no son otra cosa sinó unos códigos que encierran las leyes de las lenguas; luego estas existian antes que los tales códigos, por lo tanto no son las gramáticas las que nos enseñaron y nos enseñan en rigor á hablar, es el contacto del hombre con el hombre, en una palabra, es la práctica la que produce esos efectos en nosotros; no obstante, las gramáticas contribuyen al desarrollo y hacen que se hable con propiedad y perfeccion, de aquí que resulta que la teórica por si sola no es gran cosa, mientras que en unión de la práctica forma un todo perfecto. Las lenguas nacionales se hablan ó se comprenden cuando uno se entrega al estudio de las mismas, y los profesores pueden abandonar un tanto la práctica al cuidado de sus discípulos; pero con las estrangeras, al contrario, es necesario conducirlos como por la mano, cuidando de no anteponer nunca la teórica a la práctica, supuesto que solo serviria para abrumarlos. (Registre des procès-verbaux du *Centre de Lectura*, nº1: 20, procès-verbal du 24 septembre 1859)

D'un côté Lastaunau supportait une conception méthodologique qui délimitait les différences entre l'apprentissage d'une langue maternelle et une langue seconde et, de l'autre, il s'engageait aux procédures grammaticales et pratiques qui

commençaient à remplacer en Europe la méthode traditionnelle, fondée uniquement sur la grammaire et traduction. Cette nouvelle approche entrainait à son tour une conception tout à fait différente pour l'enseignement des langues classiques et celui des langues modernes. Il nous semble donc que l'option méthodologique pour les cours de langues du *Centre de Lecture* devenait bien pionnière étant donné que les nouvelles approches s'imposeront tardivement en Espagne où la méthode traditionnelle restera presque la seule à être employé par la plupart des professeurs de langues jusqu'à bien avancée le XXe siècle.[1]

Comme nous avons déjà signalé, Lastaunau admet aussi qu'il y a des différences en ce qui concerne l'acquisition d'une langue maternelle ou une langue étrangère. Cependant, il faut rappeler que la Méthode Naturelle, qui était à la base de l'approche d'Ollendorf, les comparait toutes les deux. En somme, Lastaunau finit par avouer que le but principal des cours de langue française de l'athénée est celui de parler la langue.

Notre professeur nous recommande aussi d'autres auteurs pour apprendre français: Cornellas à Madrid, Mendeiger en Allemagne, Dumassais en France. Il nous parle de leur diffusion en Europe et dans tout le monde. D'ailleurs, l'École de Langues était, au sein du *Centre de Lectura*, l'une des plus importantes. L'enseignement des langues modernes, le français toujours là, devint un signe d'identité de cet organisme, pareil que pour les autres athénées en général. Par exemple, pendant l'année scolaire 1920-21, il y avait quatre groupes de langue française destinés à des garçons et des filles à raison de trois jours de cours, d'une heure de durée, par semaine. On s'aperçoit aussi que le nombre de groupes de français surpassait ceux des autres matières à l'exception des cours de piano. En outre, dans les années vingt, le nombre d'élèves de français restait aussi l'un des plus hauts. De toute manière, l'école d'anglais poussait vite, étant donne que le groupe d'anglais jouissait, dans la même année scolaire, d'une heure de cours par jour, bien qu'il n'y eût qu'un seul groupe. Les programmes éducatifs devaient être approuvés par le Conseil de direction, guidé par la Commission technique de pédagogie.

En 1924, le *Centre* proposait, à part les cours de catalan et castillan, des cours de français, anglais et allemand, ce qui vient nous confirmer le poids réel des

---

[1] Ollendorf publia, en 1835 le manuel: Nouvelle *méthode pour apprendre à lire, à écrire et à parler une langue en six mois, appliquée à l'allemand.* On a vite publié des versions pour le français et l'espagnol. Il s'agit de ce qu'on appelle méthode d'auteur qui a joui d'un important succès en Europe et en Amérique. Fondées sur la Méthode Naturelle on trouve dans la même époque des autres méthodes dites d'auteur : méthode des «séries de phrases» de François Gouin (1831-1896), méthode d'Ahn (1796-1865), méthode de Robertson (1803-1871) et, plus tardivement, la méthode de Maximilian Berlitz (1852-1921).

langues modernes dans les enseignements procurés par cette société. On a trouvé même un groupe, quoique très réduit, d'élèves d'espéranto. Nous voulons souligner que le *Centre de Lectura* comptait sur une solide organisation pédagogique: les Écoles à la base, les Conseils d'Enseignements et, finalement, le Conseil de Pédagogie qui donnait son avis au comité directeur à propos des décisions concernant des sujets éducatifs.

Le 21 juin 1860 le Conseil d'administration convint la création de chaires permanentes financées par le propre groupement telles que: lire, écrire et compter, grammaire et mathématiques, dessin et peinture, et aussi français et italien. Nous avons preuve qu'il y avait aussi des cours d'anglais. En 1869 le nouveau Conseil décida développer, en plus de l'enseignement fondamental, des enseignements spécifiques et des cours pratiques pour apprendre différents métiers.

Si on reprend de nouveau le fil de l'histoire on s'aperçoit que depuis sa création, la force de l'activisme civique montrée par les gens du *Centre de Lectura* a, sans doute, fait peur aux gouvernants de la nation qui ont fini par clôturer l'association en 1866. Il a fallu attendre le triomphe des libéraux pour le voir rouvert en septembre de 1868.

Pendant les deux premières décennies du XXe siècle le *Centre de Lectura* a vécu son époque de splendeur. En 1916 le financer Evarist Fàbregas, président à ce moment de l'organisme, a acheté un bâtiment propriété des comptes se Tamarit et il en a fait donation. Voilà l'une des richesses patrimoniales dont le *Centre* est bien fier. En plus, le Centre est devenu, petit à petit, une tribune publique ouverte à des personnalités des sciences et des lettres ainsi qu'aux différentes manifestations artistiques. La Revue du *Centre de Lectura* avait acquis un considérable prestige à tel point que l'Université de la Sorbonne, en 1929, et l'Université d'Uppsala, en 1933, ont établi un échange de leurs publications. Mais, comme le conflit armé est arrivé tout a énormément bousculé. En automne de 1937 le bâtiment du *Centre* a souffert l'impact d'une bombe au moment où beaucoup de monde occupait la bibliothèque. Regina Figuerola Rebull, auxiliaire de la bibliothèque, mourut dans cette action.

Le *Centre* a été clôturé de 1939 à 1948. De toute manière, c'est vrai qu'après la guerre civile, il y a eu une remarquable action populaire ayant pour but le support à la reconstruction de l'association qui en 1849 comptait déjà sur un millier de membres. Pourtant, le vrai processus de démocratisation interne ne s'est terminé qu'à la fin de la dictature franquiste lors de la récupération des droits démocratiques de la nation. Finalement, en ce qui concerne l'enseignement des langues modernes à présent, le *Centre de Lecture* propose de cours d'anglais en tant qu'école officielle. Cependant, la langue française, comme la langue italienne, s'offrent aussi mais sans diplôme.

4. Ateneu de Tarragona

Le 3 mars 1863 quelques citadins de la ville de Tarragone, parmi lesquels Pablo Codorniu et José Clará, ont donné l'approbation aux statuts de la nouvelle association *Ateneu Taraconense de la Clase Obrera*. Le but principal de l'association était celui de promouvoir la culture et stimuler le progrès de la société. C'est pourquoi l'athénée développa l'enseignement dans différents niveaux. Ainsi, pour faire face aux besoins des travailleurs, on a crée très tôt l'*Escola d'Arts i Oficis*. Il faut souligner le dynamisme de cet athénée où l'enseignement de la langue française était toujours présent. Cependant, comme presque tous les autres athénées espagnols, l'*Ateneu Tarraconense* a dû se dissoudre après la guerre civile. N'a été qu'un 1989 que cet organisme s'est éveillé de nouveau. Il a pris le nom *d'Ateneu de Tarragona* et on a refait les statuts pourtant on a gardé l'esprit constitutif de l'origine. C'est vrai que pendant la dictature de Miguel Primo de Rivera on avait déjà modifié et adapté les premiers statuts. Cela avait arrivé à la plupart d'athénées, ceux qui n'ont pas été clôturés par le régime. Dans la nouvelle étape, et jusqu'à nos jours sous la direction de Jordi Freixa, l'*Ateneu Tarraconense* continue à développer une action culturelle destinée à répandre l'art, les mœurs locales, la langue et les traditions. En plus il s'agit d'un groupement ouvert à toutes les cultures qui stimule l'intégration sociale. Il fait partie de la *Federació d'Ateneus de Catalunya*, et il a des liaisons avec des athénées de la *Red de Ateneos Españoles* ainsi qu'avec des athénées de pays hispano-américains. En outre l'*Ateneu Tarraconense* a eu toujours une publication périodique. En 1879 parut la *Revista mensual Cienífica y Literaria del Ateneo de la Clase Obrera* qui se publiera sans interruption jusqu'à 1936. Déjà aux années quatre-vingt-dix la revue prend le non de *Niu d'Art* et finalement celui de *La veu de l'Ateneu de Tarragona*. À présent cette publication sert surtout à faire connaître le programme d'activités que l'athénée propose tous mois ou bien à renseigner sur des événements dans la ville. Il y a aussi une section consacrée à la poésie.

En ce qui concerne l'enseignement, comme nous venons de signaler, cet athénée s'occupait des études primaires et il a vite compté sur une école d'arts et métiers. Les cours de langues modernes, surtout les cours de français, ont été toujours présents. On organisait aussi des réunions ou discussions en langue française même après la refondation. Par exemple, en 1991, nous voyons sur le programme d'activités l'annonce suivante: «Ja funcionen, per cert amb molt d'èxit els cursets de Català a càrrec del professor Joan Salvadó Balaguer, el de Ball de Saló de la professora Teresa Guinovart i les tertúlies o converses en llengua francesa que dirigeix Hugette Baslé, com també el de sardanes.» (*Niu d'Art*, n.38 :17)[2] Parmi les

---

[2] On a déjà commencé, certainement avec beaucoup de succès, les cours de catalan donnés par le professeur Joan Salvadó Balaguer, celui de danse de salon de la professeur Teresa

livres de la bibliothèque de cet athénée qui sont arrivés à nos jours il y en quelques-uns publiés en France. Il s'agit d'œuvres littéraires, surtout des romans, parus entre 1924 et 1985. En plus, la présence d'un livre de recettes de Ginette Mathiot, *Je sais cuisiner*. De même, on a gardé des manuels pour l'apprentissage du français, publiés en France et en Suisse, consacrés aux étudiants de français langue étrangère ce qui nous semble très significatif et vient nous constater les liaisons entre pays.

Ensuite, nous allons analyser ici brièvement trois de ces livres qui, à notre avis, viennent se complémenter entre eux. Le premier, *Grammaire Française* écrit par Luc de Meuron, est la sixième édition d'un manuel publié à Neuchâtel en 1973, conçu pour les étudiants de français langue étrangère. Il compte aussi sur des traductions en allemand, en italien et en anglais de certains mots et expressions. Il s'agit d'une grammaire où l'on trouve d'abord un tableau grammatical explicatif, suivi de règles d'emploi. Puis il y a des exercices, échelonnés selon le niveau de difficulté, qui comptent sur deux indications : A pour les exercices qui contiennent des mots appartenant au vocabulaire fondamental et B pour ceux qui comprennent un vocabulaire plus étendu. Il faut souligner qu'on ne trouve aucun exercice de traduction. Le deuxième livre, *Le Moulin à Paroles* écrit par Michel Benamou et Jean Carduner –professeurs de l'université de Californie et l'université de Michigan respectivement– est un manuel de conversation et composition au niveau avancé qui parut aux États-Unis en 1961. Il est encore destiné aux étudiants de français langue étrangère. Nous avons analysé l'édition française de 1977, publiée dans la collection *Sélection Pédagogique Internationale* de la maison d'édition Hachette, qui se trouve dans la bibliothèque de l'*Ateneu Tarragonès*. Le livre comprend quatorze chapitres structurés en trois parties: *les charpentes*, où l'apprenant trouve des phrases modèles pour exprimer des notions concrètes; *les matériaux*, contenant des vocabulaires thématiques et des exercices d'application; et *les fenêtres* avec des textes saisis pour la compréhension écrite et pour motiver la composition à l'oral et à l'écrit. Toujours dans cette dernière partie, à la fin du texte on trouve des questions qu'il faut répondre, des situations qu'on doit jouer et, finalement, des compositions qui viennent suggérer des sujets pour la rédaction. En somme, il s'agit d'une grammaire récapitulative qui diffère des grammaires traditionnelles puisque ici on adopte une approche notionnelle.[3] Dans l'avertissement de l'édition qui nous occupe les auteurs expriment:

Guinovart et les réunions ou discussions en langue française orientées par Huguette Baslé, en même temps que celui de *sardanes*. (Traduction: Inmaculada Rius)

[3] Dans une approche notionnelle la grammaire est organisée du point de vue du locuteur. Selon nous indiquent Benamou et Carduner, le premier grammairien à soutenir cette thèse a été Ferdinand Brunot dans son œuvre *La pensée et la langue*, publie à Paris en 1922.

> Une grammaire « notionnelle » recombine tous les éléments de la phrase en se plaçant du point de vue d'un locuteur ayant quelque chose de personnel à exprimer. A la place des catégories formelles, elle présente les « notions » de base qui sous-tendent toute expression. Le locuteur interroge, nie, contredit, suppose, relate, prédit, rappelle le passé, explique, précise quantité et qualité, relie ensemble plusieurs événements. Ce n'est pas au moyen des catégories grammaticales (l'infinitif, l'indicatif, etc.) qu'il effectue toutes ces opérations, mais en fonction de ces notions préexistantes qui forment la logique du discours. (Benamou,; Carduner 1977: XI)

Finalement, le troisième livre intitulé *À bâtons rompus* a été écrit par Marianne Maurer. Il s'agit de la seizième édition parue à Lausanne en 1971. C'est un livre d'anecdotes destinées aux premières leçons de français conçu pour des apprenants de langue étrangère. C'est une approche textuelle appuyée sur la présentation de textes suivant une gradation de difficultés grammaticales et idiomatiques. Pour conclure, il nous semble que tous ces manuels pour l'apprentissage du français langue étrangère deviennent hautement significatifs et on se rend compte des inquiétudes des professeurs de français de l'athénée qui nous occupe. Ils ont cherché des outils didactiques qui proposaient des nouvelles méthodes. Cela pendant les années soixante-dix, moment où, en général, les professeurs des centres officiels espagnols n'utilisaient que des manuels engagés à la méthode traditionnelle.

5. Conclusion

Les athénées ont contribué à l'enseignement des langues modernes d'une façon réelle et efficace, pas seulement d'une façon théorique. Dès le début, la plupart d'athénées espagnols ont offert des cours de langues et ils continuent à le faire à présent. Certes, dans l'actualité l'anglais surpasse les autres mais il faut dire que jadis le français jouissait d'une forte présence et qu'il est encore là.

L'un des signes d'identité des athénées est sans doute la façon de s'organiser, c'est-à-dire, leur engagement populaire. Ils agissent impulsés par des besoins culturels et éducatifs communs. Ils mettent en place des actions venant des demandes concrètes des gens. La grandeur des athénées est leur indépendance et leur autonomie. Ce n'est plus la politique mais la société qui prend l'initiative en essayant de combler les besoins de l'individu en tant que membre d'une communauté.

De toute manière, on ne doit pas oublier que notre athénée, c'est-à-dire celui de la société postindustrielle, se trouve sous l'influence de la culture de masses. Il y a dans le monde actuel un tas de canaux artificiels de communication qui viennent remplacer les actions issues de la culture populaire stimulées

historiquement par les athénées. Voilà pourquoi, à notre avis, il est très louable la vitalité de beaucoup d'athénées espagnols qui, aujourd'hui, poursuivent la tâche de maintenir toujours l'esprit associatif par la défense de la formation et la culture.

Même si la tâche pédagogique, très nécessaire aux débuts, devient plutôt une action complémentaire pour les athénées de nos jours, il faut souligner leur engagement envers l'enseignement des langues vivantes. Ce n'est pas seulement la présence de cet enseignement mais la diversité des langues proposées ainsi que l'emploi de méthodes modernes. En plus, au long des premières décennies du XXe siècle on repère une remarquable présence d'activités liées à la France. Cela se voit par les nombreuses publications françaises dans les bibliothèques ou bien par l'organisation de conférences autour d'auteurs et de sujets français, surtout dans les athénées qu'on appelle de première génération. Certes, aujourd'hui cette présence ne se laisse plus sentir comme avant. Cependant, c'est encore sous l'initiative des athénées que beaucoup de citadins vont trouver une porte grand-ouverte pour se rapprocher de la culture, en général, et de la convivialité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANGUERA, P., *El Centre de Lectura de Reus. Una institució ciudadana*. Barcelona: Edicions 62, 1977.

BENAMOU, M., CARDUNER, J., *Le Moulin à Paroles*. Paris: Hachette, 1977.

DIPUTACIÓ DE BARCELONA, *L'Ateneu i Barcelona: un segle i mig d'acció cultural.* Barcelona: La Magrana, 2006.

El Eco del Centro de Lectura. Hebdomadaire (1859-1882)

FERNÁNDEZ, M. E., SUSO LÓPEZ, J., *La Enseñanza del francés en España (1767-1936). Estudio histórico: objetivos, contenidos, procedimientos.* Granada: Método Ediciones, 1999.

MAURER, M., *À bâtons rompus.* Lausanne: Librairie Payot, 1971.

MEURON, L., *Grammaire française*. Neuchâtel: Éditions H. Messeiller, 1973.

Revista del Centre de Lectura. Bulletin trimestriel (1920-2011)

RIUS DALMAU, M.I., *Aprender francés en España entre 1876 y 1939. La labor los centros de la Institución Libre de enseñanza en el ámbito de las lenguas extranjeras.*Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2010

ROTGER DUNYÓ, A., «El naixement dels ateneus»,. *Sàpiens*, nº 97, edició especial, novembre 2010, pp. 67-74.

TODÓ I TEJERO, A., *La culture populaire en Catalogne. Des ateneus à la culture instrumentalisée*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1995.

VENTEO, D., « Una historia del Ateneu Barcelonés ». *Cuaderno Central. Barcelona Metròpolis Mediterràni,* Nº 66, otoño 2005 [page consultée en ligne le 17 mai 2011], http://www.bcn.es/publicacions/b_mm/ebmm66/34-55.pdf

Voyage au centre de la Terre: el criptograma y las traducciones españolas del siglo XIX

María Pilar TRESACO BELÍO
Universidad de Zaragoza

En la segunda mitad del siglo XIX, los grandes editores españoles, fueran o no impresores o libreros, dedican una parte importante de su catálogo a difundir las novelas extranjeras, especialmente las originarias de Francia. Estas publicaciones tuvieron unas particularidades contextuales muy importantes. Por un lado se constata que son numerosas las traducciones que se superponen provocando verdaderos enfrentamientos editoriales, así mismo muchas de las obras traducidas se editarán por entregas en publicaciones periódicas lo que potenció que el número de lectores aumentará de forma considerable. En numerosos casos se aprecia una casi total simultaneidad con la publicación del original francés buscando sacar el máximo beneficio de la popularidad del autor traducido.

Todas estas características se dan en las traducciones de los *Viajes extraordinarios* de Julio Verne que se iniciaron en España, en febrero de 1867, con la novela *Cinco semanas en globo*, *viajes de descubrimientos en África por tres ingleses redactado en vista de las notas del doctor*. Unos meses más tarde apareció *Viaje al centro de la Tierra*. La primera edición francesa, sin ilustraciones y 43 capítulos, se publicó el 24 de noviembre de 1864 y se tradujo al español en 1867 en *La correspondencia española* e imprenta de Hilarión de Zuloaga (HZ) y unos meses después en la imprenta de la *Librería de Alfonso Durán* (AD), en ambos casos sin ilustraciones y con traducción idéntica salvo en algunas pequeñas variaciones en la transcripción del criptograma.

Verne, atento siempre a todos los acontecimientos y avances científicos, en este caso las hipótesis relativas al enfriamiento de la Tierra y al calor del centro de la misma, así como a los numerosos estudios paleontológicos desarrollados por Édouard Lartet (Trigger 1992: 96), decide añadir dos nuevos capítulos. En ellos se visualizan las novedosas informaciones que se convierten para Axel en sueños donde se mezclan las alucinaciones con la extraordinaria realidad que los rodea. Incluir dos nuevos capítulos es, dentro de la obra de Verne, un hecho insólito ya que sólo se dará en esta novela, pasando de este modo a tener 45. Esta edición, que además estaba ilustrada, se puso a la venta en Francia el 13 de mayo de 1867 y en 1868 ya se había traducido incluyendo ilustraciones y, una vez más, en dos versiones distintas correspondientes a la *Biblioteca económica de instrucción y recreo* (BE) y a la Biblioteca ilustrada de *Gaspar y Roig editores*, posteriormente *Gaspar editores* (GR). Años más tarde las obras de esta editorial fueron publicadas por *Agustín de*

Jubera editor, pasando después a denominarse *Sáenz de Jubera Hermanos* (SJ). Esta vez en Barcelona y en 1875 la editorial de *Trilla y Serra* publica una nueva traducción en la Biblioteca ilustrada de Trilla y Serra, editores (TS)[1].

Hemos reseñado las traducciones de estas seis casas editoriales sin nombrar a los artífices del trabajo, los traductores. No figura en la primera de las ediciones de 43 capítulos publicada por la imprenta de Hilarión de Zuloaga y en caso de la de Alfonso Durán hay que esperar a la segunda edición para conocerlo, sabemos que Laureano Casado fue el traductor pero en la portada se limitan a recoger el nombre sin precisar nada más.

En las ediciones de 45 capítulos nos encontramos con una diversidad de situaciones. En la Biblioteca económica de instrucción y recreo simplemente aparecen tras el epígrafe «traducción de» las iniciales «F.N.» que corresponden a Francisco Nacente. La primera vez que se otorga al traductor la importancia que merece es en Gaspar editores posteriormente Gaspar y Roig editores que, desde 1868 a 1884, en todas las ediciones bajo el nombre de Julio Verne se puede leer «traducida al español por D. A. Ribot y Fontseré». Por su lado Agustín de Jubera, editor seguirá con esta misma indicación que desparecerá al convertirse en Sáenz de Jubera Hermanos, limitándose a partir de ese momento a indicar que se trata de una «versión española». La editorial Trilla y Serra presenta al traductor con un escueto «traducida por» seguido del nombre de «D. Manuel Aranda y Sanjuán».

Julio Verne en *Viaje al centro de la Tierra* nos narra las aventuras de los protagonistas, el profesor Lidenbrock, su sobrino Axel y su fiel acompañante Hans, en su camino hacia el centro de la Tierra. Verne se sirve no de la erudición de Lidenbrock sino de la *naiveté* y de la ignorancia de Axel para crear los diálogos y pensamientos que nos acompañan durante toda la novela (Butcher 1992: xxii). Este tipo de relato es el que nos encontramos en los capítulos I al V donde se conoce, se estudia y se desvela toda la información que va a servir de base para el posterior desarrollo de la novela. Axel es a la vez actor y narrador. A lo largo de estos capítulos conocemos la existencia del misterioso manuscrito rúnico del que se desliza un *parchemin crasseux* (II)[2] que dará lugar a una incomprensible sucesión de palabras que conformarán una frase latina, inicialmente sin sentido pero que finalmente, una vez descifrada, dará las pistas para emprender la expedición más arriesgada que uno pudiera imaginar en ese momento. Son cinco capítulos en los que Verne «visualise les informations qu'il veut nous communiquer, les transforme en péripéties et construit sur elles son intrigue» (Soriano 1978: 129)

---

[1] Ver Tresaco (2011).
[2] Para citar la novela usaremos únicamente el número del capítulo.

En este trabajo nos centraremos en estudiar cómo se trasmiten las informaciones concernientes al criptograma y si sus traducciones reflejan y representan lo que Julio Verne plasmó en la obra original.

En el primer capítulo se describe a los personajes en su contexto, cómo son y cómo viven. Su misión es presentarnos a los protagonistas para que comprendamos las reacciones que van a tener en los capítulos siguientes.

A partir del segundo comienza la exposición del enigma que dará lugar al posterior desarrollo del argumento de la novela. Verne quiere otorgar la importancia que merece a ese trozo de pergamino y comenta,

> « Qu'est-ce que cela? » s'écria-t-il.
> Et, en même temps, il déployait soigneusement sur sa table un morceau de parchemin long de cinq pouces, large de trois, et sur lequel s'allongeaient, en lignes transversales, des caractères de grimoire.
> En voici le fac-similé exact. Je tiens à faire connaître ces signes bizarres, car ils amenèrent le professeur Lidenbrock et son neveu à entreprendre la plus étrange expédition du XIXe siècle :
> Le professeur considéra pendant quelques instants cette série de caractères ; puis il dit en relevant ses lunettes :
> « C'est du runique ; ces types sont absolument identiques à ceux du manuscrit de Snorre Turleson ! Mais… qu'est-ce que cela peut signifier? » (II)

Estas líneas son el origen de todo lo que sucede en los siguientes tres capítulos y estos, a su vez, constituyen la génesis del resto de la novela, en consecuencia sin el texto rúnico, en principio, el desarrollo de la novela estaría incompleto. La característica esencial del lenguaje de Julio Verne reside en el empleo del criptograma, pieza fundamental en el proceso de redacción de *Viaje al centro de la Tierra*. Sin embargo en la edición de Hilarión de Zuloaga de 1867 todo el fragmento anteriormente citado desaparece y por consiguiente los símbolos rúnicos no se muestran. Si se tiene en cuenta que esta edición fue publicada en fascículos por entregas como un folletín periodístico en el diario madrileño *La correspondencia de España* y que, debido a la baja calidad de las impresiones la dificultad de reproducir el texto rúnico era inmensa, no nos tiene que extrañar que se optara por obviar el texto original y eliminar de esta manera el problema gráfico.

—¿Qué es esto?—esclamó.
Y al mismo tiempo desplegaba cuidadosamente sobre su mesa un pedazo de pergamino de cinco pulgadas de longitud y tres de anchura y sobre el cual se estendian, en líneas trasversales, caractéres enigmáticos.
El profesor consideró algunos instantes aquella série de caractéres; despues dijo levantando sus anteojos:
—Es rúnico; estos tipos son absolutamente idénticos á los del manuscrito de Snorre Turleson. Pero... ¿qué significacion podrán tener?

En la de la *Biblioteca económica de instrucción y recreo* no se recoge el texto rúnico pero sí que se incluye el párrafo anterior. Como ya hemos comentado estas dos ediciones corresponden a la primera novela de cuarenta y tres capítulos.

Comentario especial merece la traducción de *caractères de grimoire* , se convierte en *caracteres enigmáticos* en HZ Y AD, son *signos cabalísticos* en BE, pasando a *caracteres mágicos* en GR y SJ y acabando por ser una fusión de todos lo anterior en TS *caracteres enigmáticos, laberínticos y bien pudiéramos decir mágicos*. En todos los casos los traductores han optado por el carácter mágico, casi de brujería y no por el de un texto indescifrable o ilegible como recoge Butcher (1992:9) y que nos parece más verosímil.

El tercer capítulo nos introduce directamente en el inicio de la resolución del problema y que se augura lleno de dificultades, de modo que

> Le professeur considéra pendant quelques instants cette série de caractères ; puis il dit en relevant ses lunettes :
> «C'est du runique ; ces types sont absolument identiques à ceux du manuscrit de Snorre Turleson ! Mais… qu'est-ce que cela peut signifier ?»

> «Maintenant, je vais te dicter chaque lettre de notre alphabet qui correspond à l'un de ces caractères islandais. Nous verrons ce que cela donnera. Mais, par saint Michel ! garde-toi bien de te tromper !»
> La dictée commença. Je m'appliquai de mon mieux ; chaque lettre fut appelée l'une après l'autre, et forma l'incompréhensible succession des mots suivants :

m.rnlls	esreuel	seecJde
sgtssmf	unteief	niedrke
kt,samn	atrateS	Saodrrn
emtnael	nuaect	rrilSa
Atvaar	.nscrc	ieaabs
ccdrmi	eeutul	frantu
dt,iac	oseibo	KediiY

> […] «C'est ce que nous appelons un cryptogramme, disait-il, dans lequel le sens est caché sous des lettres brouillées à dessein, et qui, convenablement disposées, formeraient une phrase intelligible ! Quand je pense qu'il y a là peut-être l'explication ou l'indication d'une grande découverte !»

El profesor Lidenbrock tiene mucha razón en exigir a su sobrino que no se equivoque ya que un cambio de letra o de orden provocaría una variación en el significado final.

En las traducciones analizadas hemos comprobado que en todas ellas hay errores. Algunos pueden deberse a la imprenta, quizás el cajista pudo bailar una letra o simplemente equivocarse al colocarla, sin embargo hay otro error que tiene una explicación muy distinta, en la edición de la *Biblioteca económica de instrucción y recreo* en las posiciones 3.1. y 7.3. vemos que la «K» se ha convertido en «QU». El traductor no aceptó que los *quem* y *quod* latinos se escribieran con «K», como veremos posteriormente.

En el cuadro se han destacado las variaciones y se constata que hay errores que se repiten en todos ellos, como es el caso de la última palabra. En este caso el error es justificable ya que en alguna de las primeras ediciones francesas se podía ver la serie *Kediil* lo que pudo inducir el error. Es reseñable que en una misma editorial en años diferentes se introducen series distintas con errores.

	1865 TO			**1867 HZ**			**1868 BE**			**1868 AD**		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1	m.rnlls	esreuel	seecJde	n.rnlls								
2	sgtssmf	unteief	niedrke									
3	kt,samn	atrateS	Saodrrn				qut,samn					
4	emtnael	nuaect	rrilSa									
5	Atvaar	.nscrc	ieaabs									
6	ccdrmi	eeutul	frantu									
7	dt,iac	oseibo	KediiY			Kediil			Quediii			Kediil

1868 GR			**1873 GR**			**1887SJ**			**1875 TS**		
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
			m.rnsll			m.rnsll				esreuei	
		niedrhe			niedrhe	sglssmf		niedrhe			
									kt,samnn		Saodr-n
						emntnael					
					franctu			franctu			
		Kediil			Kediil			Kediil			Kediil

Una vez que el profesor Lidenbrock ha deducido que el texto que deben descifrar está escrito en latín, sólo falta encontrar el orden de la lectura.

> «Examinons bien, dit-il, en reprenant la feuille sur laquelle j'avais écrit. Voilà une série de cent trente-deux lettres qui se présentent sous un désordre apparent. Il y a des mots où les consonnes se rencontrent seules comme le premier «m. rnlls», d'autres où les voyelles, au contraire, abondent, le cinquième, par exemple, «unteief», ou l'avant-dernier «oseibo.» […] Celui qui posséderait la clef de ce «chiffre» le lirait couramment. Mais quelle est cette clef ? Axel, as-tu cette clef ?»

En este caso sencillamente se trata de transcribir unas letras y siguiendo esa lógica los traductores tendrían que haber puesto las mismas letras utilizadas en las columnas procedentes de la escritura rúnica. Sin embargo en todas las traducciones, salvo en *Trilla y Serra* aunque en esta edición falta el punto, se producen variaciones cuando recogen las dos primeras palabras

OT	HZ	AD	BE	GR	SJ	TS
m.rnlls	nanlls	nrnlls	nrnlls	nrnlls	nrnlls	mrnlls
unteief	uneief	uneeief	uneeief	uneciief	uneeief	unteief

En BE *l'avant-dernier* cede un sitio al convertirse en antepenúltima y la inversión que se produce en GR en la edición de 1873 no se refleja.

En su afán por descubrir el significado del pergamino, *la clef,* Lidenbrock sugiere una nueva alternativa, en ella Axel desvelará su amor a Graüben al obedecer la orden de su tío y expresar inocentemente su pensamiento más intimo y hasta ese momento mejor guardado,

> «Voyons, dit-il, la première idée qui doit se présenter à l'esprit pour brouiller les lettres d'une phrase, c'est, il me semble, d'écrire les mots verticalement au lieu de les tracer horizontalement.» […]
> «Il faut voir ce que cela produit. Axel, jette une phrase quelconque sur ce bout de papier ; mais, au lieu de disposer les lettres à la suite les unes des autres, mets-les successivement par colonnes verticales, de manière à les grouper en nombre de cinq ou six.»
> Je compris ce dont il s'agissait, et immédiatement j'écrivis de haut en bas :
>
> *J m n e G e*
> *e e , t r n*
> *t' b m i a !*
> *a i a t ü*
> *i e p e b*
>
> «Bon, dit le professeur, sans avoir lu. Maintenant, dispose ces mots sur une ligne horizontale.»
> J'obéis, et j'obtins la phrase suivante :
> *mneGe ee, trn t'bmia ! aiatü iepeb*
> […]Et mon oncle, à son grand étonnement, et surtout au mien, lut :
> *Je t'aime bien, ma petite Graüben !*
> […]Oui, sans m'en douter, en amoureux maladroit, j'avais tracé cette phrase compromettante !

Estas palabras denotan un sentimiento muy profundo y no reflejan esa idea que Verne tenía de si mismo en cuanto que era muy torpe cuando se trataba de expresar sus sentimientos amorosos y buscaba ser muy cauto en este tipo de escenas[3].

Esta declaración de amor tiene varias variantes en función de los traductores que quieren transmitir el cariño de Axel hacia Graüben y por lo tanto no coinciden en la forma de expresarlo. Las variaciones van emparejadas de dos en dos, en HZ, AD y en GR, SJ se repite la misma frase. Estas similitudes son normales si se tiene en cuenta que son traducciones casi idénticas, sin embargo en este caso tienen peculiaridades propias derivadas de la puntuación. Por su lado la de BE y la de TS se inclinan por otra declaración.

Siguiendo las indicaciones de Lidenbrock para descifrar esas sucesiones de letras simplemente hay que «[…], pour lire la phrase que tu viens d'écrire, et que je ne connais pas, il me suffira de prendre successivement la première lettre de chaque mot, puis la seconde, puis la troisième, ainsi de suite.»

[3] Jules Verne, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel 1863-1886)*, editado por O. Dumas, P. Gondolo della Riva, V. Dehs, tomo I (1863-1874). Gantes: Ed. Slatkine, 1999, p.40.

HZ:	AD:
Y d r n q y	Y d r n q y
o o a , u e	o o a , u e
t ru p é s	t rü p é s
e o b o h ?	e o b o h ?
a G e r u	a G e r u

Estas letras se transforman en los dos primeros casos en una sucesión de letras sin sentido que una vez ordenadas dan lugar a la expresión del sentimiento de Axel,

> HZ: Ydrnqy ooa,ue trupes eoboh? aGeru Yo te adoro, Grauben; ¿por qué huyes?
>
> AD: Ydrnqy ooa,ue trüpes eoboh? aGeru Yo te adoro Graüben, por qué huyes?

En AD se ha mantenido el orden correctamente, sin embargo en el HZ se ha añadido una «,» detrás de «adoro» al igual que el interrogante inicial. La variación importante reside en el contenido del mensaje que Axel quiere trasmitir y que al incluir la idea de miedo no trasluce lo expresado en el original.

En la segunda pareja GR y SJ se ha desplazado, con relación al pasaje anterior, un lugar todas las letras a partir de la «,» al añadirse el «?» .

GR:	SJ:
Y d r n r u	Y d r n r u
o o a , q y	o o a , q y
t r ü ¿ u e	t r ü ¿ u e
e o b p é s	e o b p é s
a G e o h ?	a G e o h ?

En esta variación, en la novela al transcribirlo en horizontal se observa un desfase. Al trasladar las letras se une las 4 primeras letras con las 2 últimas de la frase siguiente y así sucesivamente hasta llegar a la quinta línea donde se unen las 4 letras iniciales con las 2 últimas de la primera línea. No obstante el traductor escribe la frase originaria sin reflejar este error inicial,

> GR: Ydrnqy oo,aue trüpés eoboh? aGeru Yo te adoro, Grauben, ¿por qué huyes?
>
> SJ: Ydrnqy oo,aue trüpés eoboh? aGeru Yo te adoro Graüben, por qué huyes?

Pero si tenemos en cuenta lo que realmente dice en las columnas, al pasar a horizontal, la frase es distinta y en consecuencia la declaración final tampoco coincide.

GR/SJ: Yo te adoro Gr_→üben <u>a</u> _por qué huyes?

Los lectores que quisieran seguir las pesquisas del profesor, con estas transcripciones, no tenían muchas posibilidades de lograr su objetivo.

En BE destaca la colocación la «ch» como una única letra y no aparece la exclamación inicial hasta el texto final, además le falta la «a» de Grauben y en ninguna de las tres posibilidades la «u» lleva diéresis. La exclamación inicial no está presente salvo en la frase final.

BE:
T m e a e
e u r G n
a ch m r !
m o o u
o h s b

Sin embargo estas letras colocadas como ordena el profesor se transforman en el texto en:

BE: Tmeae eurGn achmr! moou ohsb ¡Te amo mucho, hermosa Grauben!

La última traducción, la de TS, es la única en que se sigue las instrucciones, no se comete ningún error y refleja los sentimientos reales de Axel en el mensaje final.

TS:
Y m h d G e
o o o u r n
t m , l a !
e u m c u
a c i e b
TS: YmhdGe oooourn tm,la! eumcu aceieb Yo te amo mucho, mi dulce Grauben!

Todo lo explicado hasta aquí está dirigido a descifrar el criptograma. Si seguimos las reglas del profesor y las aplicamos a las decodificaciones que los traductores han hecho, es imposible llegar al mismo texto final ya que las letras y su colocación han variado con respecto a lo escrito por Verne. Sin embargo en este momento tan crucial de la traducción todos copian sin error y en su orden las 132 letras, 79 consonantes y 53 vocales, como dictó Lidenbrock a Axel,

> […] appelant succesivement la première lettre, puis la seconde de chaque mot, il me dicta la série suivante :
> messunkaSenrA.icefdoK.segnittamurtn

> ecertserrette,rotaivsadua,ednecsedsadne
> lacartniiiluJsiratracSarbmutabiledmek
> meretarcsilucoYsleffenSnI

La única diferencia es la doble «m» inicial que encontramos en todas las traducciones seguramente influenciado por el comentario del profesor «En effet la première lettre est un double M […]»

Con el final del capitulo III se acaban las explicaciones para obtener el texto pero todavía falta lo más importante: decidir en qué lengua está escrito y saber qué dice y esto empieza a aclararse en el capítulo IV.

> […]Quatre idiomes différents dans cette phrase absurde ! Quel rapport pouvait-il exister entre les mots «glace, monsieur, colère, cruel, bois sacré, changeant, mère, arc ou mer ?» Le premier et le dernier seuls se rapprochaient facilement ; rien d'étonnant que, dans un document écrit en Islande, il fût question d'une «mer de glace». Mais de là à comprendre le reste du cryptogramme, c'était autre chose.

Las palabras sueltas que se desgranan en el texto original se recogen en todas las traducciones y esto tiene su importancia ya que Julio Verne con estas palabras anuncia el desarrollo del viaje como describe Lamy (1984: 22)

> Axel se rendra dans un pays de glace avec son oncle, un monsieur coléreux semblant parfois cruel par les épreuves qu'il lui impose, il découvrira une mer intérieure et eu bois sacré. Il reviendra changé du voyage au sein de la terre-mère et amoureux tel un enfant de la race de l'arc, c'est à la mer que la terre le rendra avant qu'il épouse sa cousine.

En cierta forma el criptograma está reproduciendo a pequeña escala todo el argumento de la obra.

Al final del capítulo IV llega el momento crucial en el que Axel, por fin, descifra el enigma «Soudain une lueur se fit dans mon esprit ; ces seuls indices me firent entrevoir la vérité ; j'avais découvert la loi du chiffre. […] Il s'en était fallu de «rien» qu'il pût lire d'un bout à l'autre cette phrase latine, et ce «rien», le hasard venait de me le donner !»

En el capitulo V Axel se niega a desvelar el secreto del criptograma por las consecuencias que ello le puede acarrear. Por otra parte nos explica la angustia y la impotencia de su tío al no obtener ningún resultado

> Je savais bien que, s'il parvenait à arranger des lettres suivant toutes les positions relatives qu'elles pouvaient occuper, la phrase se trouverait faite. Mais je savais aussi que vingt lettres seulement peuvent former deux quintillions, quatre cent trente-deux quatrillions, neuf cent deux trillions, huit milliards, cent soixante-seize millions, six cent quarante

> mille combinaisons. Or, il y avait cent trente-deux lettres dans la phrase, et ces cent trente-deux lettres donnaient un nombre de phrases différentes composé de cent trente-trois chiffres au moins, nombre presque impossible à énumérer et qui échappe à toute appréciation.

Y son estos *deux quintillions, quatre cent trente-deux quatrillions, neuf cent deux trillions, huit milliards, cent soixante-seize millions, six cent quarante mille combinaisons* los que provocan verdaderos disparates en las traducciones. Se puede matizar un color al describirlo, se puede explicar subjetivamente un paisaje pero una cantidad, un número no tiene posibilidad de interpretación, es él y no otro. Además es enorme la diferencia que existe entre una combinación y una permutación. Algo tan evidente como esto, no lo era para nuestros traductores:

> - HZ y AD
> […] veinte letras solamente pueden formar dos trillones, cuatrocientos treinta y dos mil, novecientos dos billones, ocho mil, ciento setenta y seis millones, seiscientas cuarenta mil combinaciones.
> -BE
> […] veinte letras solamente pueden formar dos quintillones, cuatrocientos treinta y dos cuatrillones, novecientos dos trillones, ocho billones, ciento setenta y seis millones, seiscientas cuarenta mil combinaciones.
> -GR
> […] veinte letras solamente son susceptibles de dos trillones, cuatrocientos treinta y dos mil, novecientos dos billones, ocho mil ciento setenta y seis millones, seiscientas cuarenta mil *permutaciones*.
> -SJ
> […] veinte letras solamente son susceptibles de dos trillones, cuatrocientos treinta y dos mil, nuevecientos dos billones, ocho mil ciento setenta y seis millones, seiscientas cuarenta mil *permutaciones*.
> -TS
> […] 20 letras se pueden formar dos trillones, cuatrocientos treinta y dos mil nuevecientos dos billones, ocho mil ciento setenta y seis millones, seiscientas cuarenta mil combinaciones.

Hurtado (2001:30) asegura que el traductor tiene que tener un dominio de las estrategias para la comprensión y la reformulación que permitan subsanar deficiencias de conocimientos o habilidades para poder de esta manera resolver los problemas que presenta una traducción. En el caso anterior se demuestra claramente que el principal problema es la no comprensión de la palabra *milliard* que arrastra una serie de errores no justificables en una traducción. Además indica un desconocimiento y una falta de respeto total a la obra de Verne. El autor pretende siempre que sus afirmaciones, informaciones, descripciones estén justificadas por un conocimiento cierto y verificable, lo que realmente no han tenido en cuenta sus traductores en el ejemplo anterior. Verne comenta a su editor

Hetzel que «J'admets la fantaisie dans la science, mais encore faut-il que la première ne contredise pas la seconde[4]». Aunque no es el caso de esta novela también sabemos que a veces «Verne met lui-même son contrat à l'épreuve en trichant par rapport au savoir» (Compère 1991: 27) y lo hace ex profeso para facilitar la lectura y posterior comprensión.

Axel concreta con minuciosidad todo lo relativo al número de letras que componen la frase, «Or, il y avait cent trente-deux lettres dans la phrase, et ces cent trente-deux lettres donnaient un nombre de phrases différentes composé de cent trente-trois chiffres au moins, nombre presque impossible à énumérer et qui échappe à toute appréciation.»

En la edición de IB no se considera necesario aportar tanta información y se reduce a «Ahora bien, el documento tenia ciento treinta y dos letras, y esta cantidad daba un número de combinaciones que escapa á toda apreciación.» Por su parte GR y SJ deciden unificar cifras y resulta «Y la frase estaba compuesta de ciento treinta y dos letras, y estas ciento treinta y dos letras daban un número muchísimo mayor de frases diferentes, compuesta cada una de ellas de *ciento treinta y dos* cifras, cantidad casi imposible de enumerar y que escapa a toda apreciación.»

Pero a pesar de los diferentes errores cometidos a lo largo de las seis traducciones, hay un episodio en que todos coinciden y escriben conforme al original. Axel descubre que el texto está escrito de atrás hacia delante. El enigma se aclara y la solución es recogida por todos,

> In Sneffels Yoculis craterem kem delibat
> umbra Scartaris Julii intra calendas descende,
> audas viator, et terrestre centrum attinges…
> Kod feci. Arne Saknussemm.
>
> Descends dans le cratère du Yocul de
> Sneffels que l'ombre du Scartaris vient
> caresser avant les calendes de Juillet,
> voyageur audacieux, et tu parviendras
> Au centre de la Terre. Ce que j'ai fait.
> Arne Saknussemm.

Y al igual que sucedía en la transcripción del criptograma rúnico, en la traducción final hay pequeñas diferencias agrupadas según la edición.

En HZ y AD así como en GR y SJ no sabemos exactamente qué es lo que acaricia la sombra del Scartaris y difieren en la última afirmación,

[4] Lettre à J. Hetzel fils, 18 avril 1888, B. N., vol.74, fol.82.

> Baja al cràter de Yoculo del
> Sneffels por donde la sombra del Scartaris llega
> à acariciar antes de las calendas de Julio,
> viajero audaz (HZ y AD) /
> audaz viajero (GR y SJ) y tú llegarás
> al centro de la Tierra. Así lo he hecho yo. (HZ y AD)
> tierra como he llegado yo. (GR y SJ)
> Arne Saknussemm.

En BE la traducción es más precisa, «Audaz viajero, baja al cráter del Yocul de Sneffels que antes de las calendas de Julio acaricia la sombra del Scartaris y llegarás al centro de la tierra. Así lo hice yo. Arne Saknussemm.»

En la misma línea tenemos a TS «Baja al cráter del Yóculo de Sneffels que la sombra del Scartaris acaricia antes de las calendas de Julio audaz viajero y llegarás al centro de la tierra como yo he llegado: Arne Saknussemm.»

El criptograma había desvelado su secreto, los lectores españoles del siglo XIX podían empezar a disfrutar de ese increíble viaje al centro de la Tierra, siempre y cuando lo hicieran aceptando el último paso llevado a cabo para descifrar el enigma y no siguiendo las indicaciones relatadas con sumo detalle por el autor y supuestamente bien trasladadas por los traductores.

Seguramente siguiendo las consignas traducidas todavía no habrían iniciado su *Viaje al centro de la Tierra*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTREL, J.-F., *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1999.

BUTCHER, W. (ed.), *Jules Verne. Journey to the Centre of the Earth*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

COMPÈRE, D., *Jules Verne. Écrivain*. Ginebra: Droz, 1991

DUMAS, O., GONDOLO DELLA RIVA, P. y Dehs, V. (eds.), *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*. Tomo I (1863-1874). Ginebra: Slatkine, 1999.

HURTADO; A., *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.

LAMY, M., *Jules Verne, initié et Initiateur : La clé du Secret de Rennes-Le-Château et Le trésor des rois de France*. París: Payot, 1984.

LOZANO, W.C., *Literatura y Traducción*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

SORIANO, M. *Jules Verne*. París: Julliard, 1978

TRESACO, M.P., «*Viaje al centro de la Tierra*: las ediciones españolas del siglo XIX» in TRESACO, M.P. (coord.), *Alrededor de la obra de Julio Verne: escribir y describir el mundo en el siglo XIX*. Zaragoza: PUZ, 2011, pp. 145-171.

TRIGGER, B.G., *Historia del pensamiento arqueológico*. Barcelona: Crítica, 1992.

VERNE, J., *Viaje al centro de la Tierra*. Madrid: Impr. de D. Hilarión de Zuloaga (Editor el mismo), 1867.

---, *Viaje al centro de la Tierra*. 1ª ed. Madrid: Librería de Alfonso Durán (Imprenta de T. Fortanet), 1868.

---, *Viaje al centro de la Tierra*. 2ª ed. Trad. Laureano Casado. Madrid: Librería de Alfonso Durán (Imprenta de T. Fortanet), 1868.

---, *Viaje al centro de la Tierra*. Ed impresa. Trad: F.N. Madrid: Biblioteca económica de instrucción y recreo. (Imp. de la Biblioteca Universal Ecónomica), 1868.

---, *Viaje al centro de la Tierra*. Ed. il. con grab. Trad. de A. Ribot y Fontseré, Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, Editores, 1868.

---, *Viaje al centro de la Tierra*. Ed. il. con grab. Trad. de A. Ribot y Fontseré, Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, Editores, 1873.

---, *Viaje al centro de la Tierra*. Ed. il. con grab. Trad Manuel Aranda y Sanjuán. Barcelona: Trilla y Serra, 1875.

---, *Viaje al centro de la Tierra*. Ed il con grab. Trad. de A. Ribot y Fontseré. Madrid: Agustín Jubera, editor.(Imprenta de Enrique Rubiños).

---, *Voyage au centre de la Terre*. Ed. il. con grab. París: Livre de Poche, 2005.

Particulièrement beau/particulièrement au printemps: caractérisation sémantique d'un adverbe en -ment[1]

Jesús VÁZQUEZ MOLINA
Universidad de Oviedo

1.Introduction

La classe des adverbes est sans doute la classe la plus hétérogène des catégories grammaticales. A ce propos, J. Goes avait employé la formule de «pervers polymorphe» pour caractériser l'adverbe dans le titre de son ouvrage de 2005. Même s'il faut préciser que, comme le signalent les auteurs de la *Grammaire méthodique du français*, ce qui est «pervers» c'est plus la polyfonctionnalité de cette catégorie que la variabilité de leurs formes.

Les adverbes en *–ment* n'échappent pas à cette dernière affirmation, d'autant plus que dans cette sous-catégorie on peut remarquer comment l'uniformité formelle contraste avec la variabilité dans leur fonctionnement syntaxique, sémantique et pragmatique : « –ment n'a pas de contenu fixe et prévisible (….) les adverbes en –ment constituent un groupe hétérogène d'un point de vue tant syntaxique que sémantique » (Mørdrup1976: 205).

Rappelons aussi que la grammaire traditionnelle les range dans la catégorie des adverbes de manière et que le suffixe *–ment* est très productif, même si tous les adjectifs ne se prêtent pas à ce genre de dérivation. Historiquement, on sait que ces adverbes se sont développés à partir d'une formation héritée de l'ablatif latin *mente* («esprit»). Suivant un processus de grammaticalisation, *mente* a perdu progressivement son sens plein pour devenir un morphème suffixal toujours féminin.

En appliquant ce procès à l'adverbe *particulièrement*, l'on constate qu'il est dérivé de la forme adjective *particulier*, attestée depuis 1265 (Baumgartner & Ménard, Bloch & Wartburg, Dubois, Dauzat, Mitterrand), et que l'adverbe apparait au XIV^{è} siècle (*particulerement*). Le *Trésor de la langue française* enregistre en diachronie 4 acceptions, ordonnées de la plus ancienne à la plus moderne:

---

[1] Ce travail s'inscrit dans le cadre du projet de recherche FFI2009-08714 « Dictionnaire d'opérateurs sémantico-pragmatiques en français contemporain », financé par le Ministère espagnol des Sciences et de l'Innovation.

- 1. (1314) « (par rapport à un ensemble) spécialement, en particulier»
- 2. (1374) «dans le détail»
- 3. (1559) «à titre personnel»
- 4. (1611) «d'une manière singulière, peu commune»

Les dictionnaires d'usage actuels constatent le vieillissement de l'acception (2); quant à (3), elle subsiste dans des phrases comme «*je le connais particulièrement*»; mais il s'agit d'un usage qui est loin d'avoir la productivité des autres sens du terme.

Selon ce qui vient d'être signalé ci-dessus, notre étude sera centrée sur les deux usages les plus productifs en français contemporain, les seuls qui d'ailleurs ont été enregistrés dans notre corpus, et que nous pouvons illustrer par les phrases suivantes :

Le ciel est **particulièrement beau**
Le ciel est beau, **particulièrement au printemps**

Pour rendre plus clair notre étude, nous appellerons chacun de ces deux sens, respectivement, *particulièrement*$_1$ (PTC1) et *particulièrement*$_2$ (PTC2). Notre démarche sera la suivante: d'abord, sous la rubrique STATUT, nous essayons de donner une description succincte de PTC1 et de PTC2, puis, dans GLOSE, l'objectif est d'établir une sorte de paraphrase explicative du fonctionnement discursif de chacun des deux, enfin les ENTITÉS APPARENTÉES sont des éléments qui, au-delà de la simple synonymie, peuvent être à la place de PTC1 et de PTC2, partageant au moins une partie de leurs propriétés sémantiques et discursives dans un énoncé donné.

Quant au MINI CORPUS illustratif de chacune de deux unités décrites, il s'agit d'une petite sélection d'exemples tirés de notre corpus de travail, qui est beaucoup plus vaste. Il est exclusivement composé d'énoncés authentiques aussi variés que possible, journalistiques, littéraires ou appartenant aux discours spécialisés.

Dans le vaste panorama d'études sur les adverbes en –ment, *particulièrement* apparait analysé très souvent avec *spécialement*, partageant, comme on le verra, quelques propriétés sémantico-pragmatiques, et qui est par ailleurs le premier des termes synonymes cités dans les dictionnaires. En voici les étiquettes données, qui correspondent aussi bien à PTC1 qu'à PTC2 : «Adverbe de degré», «adverbe restrictif» (Schlyter 1977, Anscombre 2001); «adverbe *paradigmatisant*» (Nølke 1983), Guimier (1996); «*adverbe de manière quantifieur*, sous classe des *intensifs*» (Molinier et Levrier 2000); «adverbe focalisateur» (Molinier et Levrier 2000); «*adverbe de focalisation*, groupe *restrictif particularisant*» (Gezundhajt 2000).

2. Description syntaxique et sémantico-pragmatique de Particulièrement$_1$ *et de Particulièrement*$_2$*.*

2.1. PTC1:

●Statut: Adverbe exprimant le haut degré.

●Glose: X représentant un élément quantifiable, le locuteur de *X particulièrement Y* présente Y en le caractérisant singulièrement pour l'orienter vers l'expression spécifique du haut degré.

●Entités apparentées: *très, beaucoup, extrêmement, extraordinairement, énormément.*

Mini corpus:

1.Il m'est **particulièrement** pénible, certains jours, de devoir m'extirper de la lecture d'un Connelly ou d'un Mankell pour aller répondre au coup de sonnette de Bernard Grellier ou de Sabine Pallières (…). (Barbéry, M., *L'élégance du hérisson*, Gallimard, 2006: 82)

2.Un domaine **particulièrement** intéressant est la mise en mouvement des représentations sociales du langage vers des formes plus favorables à l'enseignement et à l'apprentissage. (Py, B.: «Quelques apports aux sciences du langage (….)», *Cuadernos de Filología Francesa*, 18, 2007: 145)

3.Quel est l'objet à la fois intégral et concret de la linguistique ? La question est **particulièrement** difficile. (Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, p. 23)

4.Littré apporte de nombreux exemples de cet emploi; notamment celui-ci, qui est **particulièrement** frappant. (Dam. & Pichon, 1911-1940*, Essai de grammaire de la langue française*, t. VII, p. 20)

5.Dans les Vosges, le 442ème régiment de combat (…) est commandé par un général trop ambitieux qui lui fait endurer des semaines entières de combat **particulièrement** brutal. (*Les hasards de la guerre,* Arte Tv*,* 06.01.2010)

6.Dans ce cadre, les juges n'étaient pas chargés de porter une appréciation sur la demande d'asile de la requérante mais de contrôler la manière dont la Commission des recours des réfugiés avait, par une décision **particulièrement** motivée, décidé d'exclure l'octroi du statut de réfugié. (Extrait d'une décision du *Conseil d'Etat*, 16 /10/2009)

7.Afin de nous prouver l'étendue de sa culture musicale, Coconne décide de reprendre l'intégralité du tube, immédiatement accompagnée de Paloma qui, pour une Espagnole incapable de dire correctement « marchés publics », prononce **particulièrement** bien. (Shepard, Z. *Absolument débordée ou le paradoxe du fonctionnaire,* Albin Michel, 2010 : 64).

8.La situation de Misrata, troisième ville du pays, à quelque 200 km à l'est de Tripoli, inquiète **particulièrement**. (Le Monde, 9 / 04 / 2011)

9.Cette fonction de la psychanalyse intéresse **particulièrement** les personnes qui ne souffrent guère d'un trouble mental caractérisé, mais qui vivent une existence qu'elles estiment morne, peu intéressante, insatisfaisante. (*Le livre noir de la psychanalyse*, 2005, pdf, pp.183, 184)

Cela remet en cause l'acceptation commune chez les investisseurs selon laquelle, sur un intervalle pouvant aller jusqu'à une vingtaine d'années, les actions seraient sûres de délivrer un rendement réel positif. Les actions ne constituent **pas particulièrement** un placement sûr à long terme. (Les Échos, 9 / 2 / 2009)

10.–Et la vache folle? Tu penses à la vache folle? S'insurge-t-il.

–Pas **particulièrement**, non. J'avoue, je n'y pense sans doute pas assez. (Shepard, Z., *Absolument débordée…,* Albin Michel, 2010: 159)

12.*C'est donc un dossier que la ministre connaît mais qui ne fait pas l'objet d'une attention particulière. De toute façon, son frère est un justiciable comme les autres, ajoute-t-on, précisant que Jamal Dati est "un frère dont elle (la ministre) n'est* ***pas particulièrement*** *proche"* (lefigaro.fr, juillet 2007).

13.Son regard s'attardait sur elle, avec une insistance tranquille. Il ne la trouvait **pas particulièrement** jolie. D'ailleurs, elle ne l'était pas. (Jonquet, Th., *Ad vitam aeternam,* Points, 2006: 4)

14.Par extension, d'autres éléments toxiques sont rattachés à cette catégorie comme le zinc qui est un métal toxique **mais pas particulièrement lourd** ou l'arsenic qui n'est pas un métal mais est très toxique. «Qu'est ce que les métaux?» http://www.entreprises.ccip.fr/web/

Propriétés linguistiques de PTC1 :

a).PTC1 figure fréquemment devant un adjectif ou un participe passé ou un adverbe (ex. 10). Il peut aussi apparaitre après un verbe, habituellement à l'infinitif.

b).PCT1 marque l'intensité et il est syntaxiquement et sémantiquement proche des adverbes de quantité : par conséquent il admet la substitution par *très* devant des adjectifs ou adverbes ; il commute avec d'autres adverbes en –ment exprimant le haut degré.

(1) *Il m'est particulièrement* (***très / ***extrêmement*) *pénible*
(2) *Un domaine particulièrement* (***très / ***extrêmement*) *intéressant*
(3) *La question est particulièrement* (***très/ ***extrêmement*) *difficile/*
(4) *Celui-ci est un exemple particulièrement* (***très / ***extrêmement*) *frappant*
(6) *Une décision particulièrement* (***très / ***extrêmement*) *motivée*
(7) *Une espagnole [qui] prononce particulièrement* (***très / ***extrêmement*) *bien*

c).Quand PTC1 porte sur un verbe, celui-ci doit être un verbe *gradable*; dans ce cas, PTC1 admet la substitution par *beaucoup* ou par d'autres adverbes en –ment exprimant l'intensité élevée, et même extrême:

(8) *La situation inquiète particulièrement (beaucoup/ extrêmement / énormément)*
(9) *Cette fonction intéresse particulièrement (beaucoup / extrêmement/ énormément) les personnes…*

d).PTC1 peut être supprimé sans que l'énoncé perde sa grammaticalité: dans ce cas, on se limite à lui enlever la marque d'expression de degré.

e).PTC1 ne commute pas avec l'expression *en particulier* dans ces contextes :

(1)?? *Il m'est en particulier pénible……*
(3)?? *La question est en particulier difficile*
(5)?? *Un combat en particulier brutal*
(6)?? *Une décision en particulier motivée*

f).Il se combine aisément avec la particule négative *pas* qui précède PTC1. Dans ces cas, et en tant qu'adverbe de degré, il est donc substituable par les mêmes éléments cités dans e), précédés, évidemment, de la négation:

(11) [je ne pense] pas *particulièrement* (*pas beaucoup*)*, non.*
(13) (…) *pas particulièrement* (*pas très*) *jolie [et même pas du tout]*
(14) (…) *un métal pas particulièrement* (*pas très*) *lourd*

g).Dans les mêmes conditions, *pas PTC1* est aussi remplaçable par *spécialement*, qui commute toujours avec celui-ci en contextes négatifs, dans lesquels *pas spécialement* semble y être même plus fréquent:

(11) *Pas spécialement, non.*
(13) (…) *Pas spécialement jolie*
(14) (…) *Pas spécialement lourd.*

h).Dans les contextes affirmatifs, la substitution par *spécialement* est possible, bien que peu «naturelle» dans certains cas ; en particulier quand il porte sur des adjectifs:

(2) ? *Un domaine particulièrement* (*spécialement*) *intéressant*
(3) ? *La question est particulièrement* (*spécialement*) *difficile*
(4) ?? *Un emploi particulièrement* (*spécialement*) *frappant*
(9) ?? *Un exemple particulièrement* (*spécialement*) *explicite*

2.2 PTC2

● Statut: Adverbe focalisateur restrictif

● Glose: Quand le locuteur dit X *(et) particulièremen*$_{t2}$ Y, il présente X comme un ensemble dont il extrait Y, en excluant les autres possibles sous-ensembles faisant partie de X.

● Entités apparentées: *spécialement, surtout*, *en particulier*, *notamment*

Mini corpus:

1.La réforme constitue une véritable révolution dans les esprits et les mentalités. Bien sûr, tous ne voient pas l'intérêt d'une école, réformée ou non. **Particulièrement** en milieu urbain. (*LMD*, août 1994)

2.*Cette aide concerne ostensiblement le matériel militaire classique, mais inclut souvent du matériel destiné à la sécurité intérieure,* ***particulièrement*** *quand le pays client est en proie à la dissidence interne.* (*LMD*, juin 1979)

3.Doit-on attribuer ce soudain intérêt pour le cinéma asiatique au succès international qu'ont remporté certains films ou est-ce plutôt le renouveau culturel et politique du continent qui incite les réalisateurs à se servir de leur art pour interpréter leur nouvelle situation ? Le cas de Taïwan est exemplaire. **Particulièrement** depuis la fin de la loi martiale et du règne du parti unique, en 1987, un "nouveau cinéma" est apparu, qui a commencé à se pencher sur les complexités du passé de l'île (…). Le film de Hou Hsiao-hsien symbolise cette tendance. (*LMD*, janvier 1995)

4.Certes, ils parlent toujours espagnol à la maison. Mais tous se débrouillent en anglais. **Particulièrement les enfants nés ici**. A la différence d'autres Etats, le Texas par exemple, il n'y a plus d'écoles bilingues en Californie. (*LMD*, décembre 2005)

5.C'est un ordre formel, dit Adamsberg, qui vaut pour tous **et particulièrement** pour les trois hommes qui m'accompagnaient chez Laurion. (Vargas, F. *Pars vite et reviens tard*, J'ai lu, 2005 : 147)

6.Il s'agissait de l'Italie, **et particulièrement** de Rome (Romains, 1939, *cit.* par *Trésor de la langue française informatisé*)

7.La vraie question est de savoir si l'on peut ou non avoir de bonnes raisons de refuser au monde intellectuel, **et plus particulièrement** à ceux de ses représentants qui occupent les positions les plus privilégiées, une forme de compréhension et d'indulgence dont on est tenu, au contraire, de faire preuve envers les gens ordinaires. (*LMD*, mai 2006)

8.Les organismes internationaux, **et plus particulièrement** l'OCDE, se sont intéressés aux acquis des élèves plutôt qu'à la façon dont l'égalité des chances était respectée. (*LMD*, mars 2005)

9.Ce numéro thématique est consacré aux structures comparatives du francais **et**, **tout particulièrement**, à celles qui comportent une subordonnée en *que* ou *comme*. (Fuchs, C., «Autour de la base SCF», *Lingvisticæ Investigationes* 31, 2008, 1: 1)

10.Seuls quelques auteurs se sont intéressés aux phénomènes d'influences mutuelles et à leurs effets sur les dynamiques de prix. C'est **tout particulièrement** le cas de R. Shiller qui a consacré de nombreux et importants travaux à l'analyse du rôle des dynamiques collectives dans la formation des comportements boursiers (*Revue économique*, Vol. 43, No. 4, 1992 : 686).

11.Mais le progrès de l'abstention a brouillé cette corrélation. Elle s'est étendue à de nouvelles catégories sociales et semble avoir **plus particulièrement** touché les couches les plus inattendues, c'est-à-dire les plus aisées. (*LMD*, avril 2002).

●* On trouve tout –ou à peu près tout– dans ce dictionnaire: biographies des personnages marquants du Second Empire (….), monographies sur les sujets les plus divers (de la syphilis aux cocottes en passant par la crinoline et les jardins). **Particulièrement** remarquables sont les articles de synthèse, **en particulier** dans le domaine des relations internationales (….), (*LMD*, juillet 1996).

Propriétés linguistiques de PTC2 :

a) PTC2 figure directement devant un syntagme nominal (*Cf.* les exemples 4, 8, 10…), et très fréquemment devant un syntagme prépositionnel.

b) PTC2, contrairement à PTC1, ne peut pas être supprimé sans qu'il en résulte une phrase bizarre et parfois même inacceptable.

c) PTC2, contrairement à l'adverbe de degré (PTC1), est modifiable par *plus* (ex. 7, 8) et par *tout* (exemples 9, 10), qui renforcent sa valeur particularisante par rapport à l'ensemble.

d) PTC2 est généralement plus libre syntaxiquement que PTC1: PTC2, au contraire que PTC1, peut apparaitre en position détachée accompagné de *tout* et de *plus* (ex. 8, 9), et il est aussi fréquent en début de phrase (ex. 1, 3, 4)

e) PTC2 commute aisément avec *spécialement* dans tous les contextes:

(1) (…) *tous ne voient pas l'intérêt d'une école, réformée ou non. Particulièrement /* ***Spécialement*** *en milieu urbain.*
(4) *Mais tous se débrouillent en anglais, particulièrement /* ***spécialement*** *les enfants nés ici.*
(6) *Il s'agissait de l'Italie, et particulièrement* ***/ spécialement*** *de Rome.*
(10) (…) *C'est tout particulièrement* ***/ tout spécialement*** *le cas* (…).

f) Au contraire de PTC1, il commute avec *en particulier*, sauf quand il se voit modifié par *plus* (séquences douteuses ou très douteuses) et par *tout* (séquences non acceptables).

(1) (…) *tous ne voient pas l'intérêt d'une école, réformée ou non. Particulièrement* ***/ En particulier*** *en milieu urbain.*
(4) *Mais tous se débrouillent en anglais. Particulièrement* ***/ en particulier,*** *les enfants nés ici.*
(6) *Il s'agissait de l'Italie, et, particulièrement* ***/ en particulier****, de Rome*
(7) (….) ?? Et *plus particulièrement* ***/ plus en particulier*** *à ceux de ses représentants…*
(8) ?? *Les organismes internationaux, et plus particulièrement* ***/ et plus en particulier*** *l'OCDE* (…).
(10) (…)?? *C'est tout particulièrement /* ***tout en particulier*** *le cas de R. Shiller*…).

g) Avec PTC2, le locuteur opère une *extraction* d'un sous-ensemble concret, par opposition à d'autres, qui lui permet de choisir un seul des éléments mis en relief dans l'énoncé comme l'élément vraiment important de l'ensemble. La combinaison de ***et / mais surtout*** semble adéquate pour faire ressortir cette opération du locuteur:

(1') On ne voit pas l'intérêt d'une école, *particulièrement* (*et* / *mais surtout*) en milieu urbain
(4') Tous se débrouillent en anglais *particulièrement* (*et* / *mais surtout*) les enfants nés ici.
(11') L'abstention s'est étendue à de nouvelles catégories sociales, *particulièrement* (*et* / *mais surtout*) les plus aisées.

h) Le choix peut s'établir entre un sous-ensemble d'individus et la totalité:

(4) *Certes, ils parlent toujours espagnol à la maison. Mais* ***tous*** *se débrouillent en anglais. Particulièrement les enfants nés ici.*

On peut observer le même phénomène dans (6) avec le contraste *tous* / *particulièrement*:

(5) *C'est un ordre formel, dit Adamsberg, qui vaut pour* ***tous*** *et particulièrement pour les trois hommes qui m'accompagnaient chez Laurion.*

i) PTC1 et PTC2 peuvent apparaitre dans deux énoncés successifs. Dans le dernier exemple du corpus (*) on peut observer ce phénomène, ainsi que l'alternance entre *particulièrement* et *en particulier*, qui est possible seulement dans le cas de PTC2:

(….) ***Particulièrement*** *remarquables sont les articles de synthèse,* ***en particulier*** *dans le domaine des relations internationales* (….)

Les articles de synthèse son ***très/ extrêmement*** *remarquables,* ***spécialement / particulièrement*** *dans le domaine des relations internationales.*

3. Conclusions

L'analyse précédente a fait ressortir les différences sémantiques et discursives entre les deux entités que nous avons appelées PTC1 et PTC2, toutes deux très courantes dans notre corpus. PTC1, en tant que marqueur de degré, a comme fonction primordiale celle de marquer l'intensité élevée, et précède habituellement un adjectif ou un adverbe, parfois un verbe. C'est justement cette caractéristique qui permet son remplacement par l'adverbe *très* (ou *beaucoup* dans le cas des verbes), et par d'autres adverbes en –ment exprimant le haut degré. PCT2, en revanche, est un marqueur de type restrictif. Sa portée atteint le syntagme qui suit, nominal ou prépositionnel, et le focalise par rapport à d'autres éléments de l'ensemble. Il commute dans tous les contextes avec d'autres adverbiaux comme *spécialement* et *en particulier* et peut être accompagné de *tout* ou *plus* qui renforcent la focalisation du prédicat concret. Cela fait de PTC2 un élément beaucoup plus libre et plus complexe discursivement que PTC1, dont le fonctionnement se limite à *ajouter* une propriété (le *haut degré*) à un terme de l'énoncé; il n'est donc pas étonnant que celui-ci puisse être supprimé sans que l'énoncé cesse pour autant d'être grammatical.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

ANSCOMBRE. J.-Cl., «L'opposition surtout/particulièrement et la structuration discursive», In Muller, C. (éd.), *Dépendance et intégration syntaxique*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996, pp. 245- 256.

------: «Surtout et particulièrement: le traitement des particules pragmatiques dans le cadre de la théorie des stéréotypes», *Quaderns de Filologia. Estudis linguistics,* vol VI, 2001, pp. 1-22.

BAUMGARTER E., MÉNARD, P., *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Paris: Le livre de poche, 1996.

BLOCH, O., WARTBURG. W. von*, Dictionnaire étymologique de la langue française.* Paris: PUF, 1975.

DAUZAT, A., DUBOIS, J., MITTERRAND, H., *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris: Larousse, 1998.

Dictionnaire électronique des synonymes (DES), Université de Caen*,* http://www.crisco.unicaen.fr/des/

GEZUNDHAJT, H., *Adverbes en –ment et opérations énonciatives. Analyse linguistique et discursive*, Berne: Peter Lang, 2000.

GOES, J. (éd.), *L'adverbe, un pervers polymorphe*. Arras: Artois Presses Université, 2005.

GUIMIER, C., *Les adverbes du français: le cas des adverbes en -ment*, Paris: Ophrys, 1996.

MOLINIER, C., LEVRIER, F., *Grammaire des adverbes. Description des formes en –ment*, Genève-Paris: Droz, 2000.

MØRDRUP, O., *Une analyse non transformationnelle des adverbes en –ment. Revue Romane* numéro spécial 11, 1976, Copenhague: Akademisk Forlag.

NØLKE, H., *Les adverbes paradigmatisants : fonction et analyse. Revue Romane,* numéro spécial 23, 1983, Copenhague: Akademisk Forlag.

RIEGEL, M., PELLAT, J.C., RIOUL, R., *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF, 4ème éd., 2009.

SCHLYTER, S., *La place des adverbes en –ment en français* [thèse de doctorat], Constance: 1977.

Trésor de la langue française informatisé, Université de Lorraine-CNRS, Atilf http://atilf.atilf.fr/tlf.htm

L'énonciation humoristique. Éléments pour une description de l'humour

María Dolores VIVERO GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

L'intérêt pour l'étude de l'humour à déjà nourri bien des réflexions. Toutefois, la description de la parole humoristique soulève encore de nombreux problèmes. L'objet de cet exposé est de fournir une contribution à cette description dans une perspective énonciative. La question centrale à laquelle nous voudrions répondre concerne les caractéristiques d'un énoncé humoristique, le terme «humoristique» étant pris au sens large, comme une notion qui englobe différentes figures de l'humour, c'est-à-dire l'ensemble des procédés propres à faire rire ou tout au moins sourire: l'ironie, la parodie, le paradoxe, l'absurde... On s'arrêtera, dans la deuxième partie de l'exposé, sur cette autre difficulté qui surgit lorsqu'on étudie l'humour: la question de la définition des catégories. Nous reprenons en partie des réflexions amorcées dans des travaux précédents (Vivero García 2006, 2008, 2010a, 2011 et à paraître) qui s'inscrivent dans le cadre d'un projet de recherche centré sur l'analyse de l'humour dans la presse et dans la littérature contemporaine en France et en Espagne.

Tout d'abord, nous expliciterons les aspects qui nous paraissent essentiels pour décrire l'humour.

1. Distinguer les instances pour les articuler

L'un des apports les plus importants de la linguistique de l'énonciation est sans doute la réflexion sur les instances énonciatives; elle ouvre sur des distinctions que l'on retrouve aujourd'hui chez différents auteurs, même si les termes changent et que le locuteur chez les uns peut recouper grosso modo l'énonciateur chez les autres ou *vice-versa*. Si l'on se place dans la perspective de Ducrot (1984), on dira, en ce qui concerne le pôle de l'énonciation, que le producteur effectif, c'est-à-dire celui qui parle ou écrit effectivement dans un contexte de production n'est pas le locuteur qui est l'instance qui apparaît dans l'énoncé comme son responsable; il n'est pas non plus à confondre avec l'énonciateur ou instance de prise en charge des positions (j'évite sciemment le terme de «point de vue», qui, comme nous l'avons soutenu dans Vivero García (2010c), recouvre des acceptions différentes selon les auteurs). Parallèlement, en ce qui concerne le pôle de la réception, on admet aujourd'hui que le récepteur effectif n'est pas le destinataire supposé qui, lui, est l'image que le producteur effectif se fait du récepteur.

Ces distinctions théoriques ont une valeur opérative indiscutable. Mélanger ces instances rendrait impossible l'analyse des tensions ou des jeux de glissement et d'interférence qui peuvent exister entre elles. Mais, si ces distinctions sont aujourd'hui essentielles, c'est aussi qu'elles permettent d'articuler les différentes instances, sans pour autant tomber dans des assimilations abusives, lorsque le phénomène discursif que l'on essaie d'appréhender rend une telle articulation pertinente. Or il en va ainsi de l'humour, dont la description demande à articuler les instances de l'énonciation représentée (le locuteur et l'énonciateur) à celles du contexte de production et de réception. C'est ce que nous allons essayer de montrer maintenant.

Si l'on prend comme point de départ les propositions de Ducrot (1984), l'humour se caractériserait, comme l'ironie, par une dissociation entre l'instance présentée comme responsable de l'énoncé (le locuteur) et celle qui assume la position exprimée dans l'énoncé (l'énonciateur). Selon sa terminologie actuelle (Ducrot 2010), le contenu absurde qui apparaît comme conçu est finalement exclu (on s'en tiendra a l'ancienne terminologie, qui est plus connue). Mais alors que dans l'ironie, toujours selon Ducrot, la position visiblement insoutenable serait attribuée à quelqu'un, cette position ne serait, dans le cas de l'humour, attribuée à personne. Il faut en effet interpréter ainsi, dans un sens plus technique, cette spécificité de l'humour de ne pas s'en prenne à une cible, car il est évident que l'humour peut s'en prendre à une cible; il peut même devenir une arme redoutable au service de la critique. Inversement, l'ironie peut aller de la critique indignée à la simple distanciation ludique.

Dans l'humour, le locuteur se distancie du contenu des énoncés, c'est-à-dire qu'il ne prend pas sérieusement en charge les assertions de ces énoncés. Or, ce décalage au niveau de l'énonciation représentée ne suffit pas à lui seul à décrire l'humour, car il peut correspondre à de très diverses formes de mise à distance. Coltier et Dendale (2010), par exemple, montrent que souvent, dans les dictionnaires, lorsqu'il s'agit de définitions d'êtres imaginaires comme les divinités, le locuteur ne prend pas en charge le contenu de l'énoncé et cela même en l'absence de marques de polyphonie (voir également Authier-Revuz 1984).

Quant à la différente, selon Ducrot, entre humour et ironie, on remarque que l'ironie ne s'en prend pas toujours à quelqu'un. En effet, quand on dit sous une pluie battante «Quel beau temps!», la position insoutenable n'est pas forcément attribuée à quelqu'un (y compris soi-même) qui aurait annoncé du soleil. En outre, humour et ironie ne sont pas incompatibles: rien n'empêche l'ironie d'être en même temps humoristique. Elle peut certes n'avoir rien de drôle, comme lorsque pour réprimander un enfant qui vient de casser quelque chose d'important on lui

dit: «Eh bien bravo! c'est du joli!», mais elle est souvent perçue comme humoristique.

Qu'est-ce qui est alors spécifique à l'humour? Qu'est-ce qui permet au récepteur de ne pas confondre, par exemple, une critique ironique sérieuse, c'est-à-dire celle qui ne prétend pas être drôle, et une critique ironique humoristique? Il est bien clair que le contexte et, tout particulièrement le genre discursif en tant que pratique socialement réglée, se révèle essentiel.

Dans le discours littéraire, pour prendre un exemple, on prête parfois la visée humoristique à la parole d'un personnage, locuteur et à la fois être imaginaire susceptible de vouloir faire de l'humour. Mais il n'est pas toujours aisé de savoir si les personnages se distancient humoristiquement de leur dire; souvent, l'on prête cette visée à un narrateur figure d'auteur ou même à l'auteur implicite, en tant qu'hypothèse de lecture, ui est l'image que se fait le lecteur de l'auteur à partir du texte. Ceci est particulièrement vrai lorsqu'avec la focalisation interne la voix du narrateur se fait discrète et que le lecteur a l'impression de découvrir « directement » le discours intérieur d'un personnage en général sérieux. Ainsi, dans les romans policiers de Fred Vargas, les effets comiques sont à mettre sur le compte de l'auteur implicite, plutôt que sur celui de certains personnages, qui comme le commissaire Adamsberg ne font pas spécialement preuve d'humour:

> Adamsberg n'avait jamais compris cette affaire de match. Si cela plaisait à des gars de lancer un ballon dans un but, ce qu'il pouvait très bien comprendre, à quoi bon installer tout exprès une autre bande de gars en face pour vous empêcher de lancer ce ballon dans le but ? Comme s'il n'existait pas, à l'état naturel, assez de gars sur terre qui vous empêchaient sans cesse de lancer vos ballons où cela vous chantait (*Dans les bois éternels*, Viviane Hamy, 2006, p. 133).

Comme nous l'avons montré dans une étude plus approfondie de l'humour chez Fred Vargas (Vivero 2010b), les personnages vargassiens sont des êtres « hors normes » pouvant assumer sérieusement des propos qui s'écartent des modèles prévisibles. C'est donc, en général, à l'auteur implicite que l'on attribue l'humour.

De manière générale, pour interpréter un énoncé comme étant humoristique, le récepteur effectif doit pouvoir attribuer l'intention de ne pas parler sérieusement à un sujet pris, non seulement tel qu'il est représenté dans l'énoncé comme n'assumant pas le contenu de son énoncé, mais également dans sa dimension discursive, relative à un contexte et liée principalement à un genre discursif en tant que pratique sociale.

Corrélativement, le producteur effectif doit, pour éviter l'échec d'une réception naïve, réussir à faire reconnaître sa visée. C'est tout le problème du texte

comique d'avoir à se signaler comme tel. Certes, on peut toujours le faire remarquer à posteriori : « je plaisantais ». Mais d'habitude les indices discursifs suffisent à révéler l'intention comique: devant l'énormité des propos tenus, et toujours par rapport à un certain contexte, on ne peut pas croire que le sujet du discours tel que le récepteur se le représente, comme locuteur responsable de l'énoncé mais aussi plus globalement dans sa dimension socio-discursive, adhère sérieusement à ce qu'il dit. On lui prête alors une volonté de faire rire ou du moins de faire sourire.

Or, comme chacun en a sans doute fait l'expérience, il ne suffit pas de percevoir la visée humoristique pour s'en amuser. Le caractère comique d'un énoncé dépend également de l'état d'esprit du récepteur, qui doit être prêt à partager certains points de vue et à adhérer au sens construit. D'où le caractère subjectif de l'effet comique. Comme le souligne Genette (2002: 148), c'est une question de « disposition individuelle: ce qui fait rire les uns ne fait pas *nécessairement* rire les autres ». On ne prend évidemment pas en compte ici l'humour non intentionnel. Comme ça a été souvent remarqué, une situation, un comportement (la personne qui glisse accidentellement sur une peau de banane) peuvent avoir, selon le contexte, un effet comique (Genette 2002: 157). Mais cet humour involontaire est indépendant d'une quelconque énonciation humoristique.

Il ressort des précédentes observations que la description de l'humour demande à articuler l'instance responsable d'une locution désengagée à l'image que se fait le récepteur d'un producteur effectif ayant l'intention de faire de l'humour, dans un contexte discursif qui l'autorise et qui le rend acceptable du côté de la réception.

2. Les jeux de l'humour

C'est à l'intérieur d'un tel cadre descriptif que l'on peut essayer d'établir ensuite des catégories susceptibles de rendre compte des différentes formes d'humour et tout d'abord d'établir au niveau de l'énonciation représentée, les formes de distanciation énonciative. Je partirai de l'analyse de Charaudeau (2006), publiée à l'issue d'un premier travail de recherche collectif franco-espagnol; je renvoie également à Fernandez et Vivero (2006) pour distinguer, trois types de jeux énonciatifs: le sarcasme, l'ironie et la parodie.

Le sarcasme est défini par Charaudeau comme «une sorte d'hyperbolisation du négatif». Avec le sarcasme, remarque-t-il, «on constate que le dit est toujours un peu exagéré par rapport au pensé» (Charaudeau 2006: 30-31). Un dessin de Le Placide (2009-11-10), autour de la polémique sur la présence de Sarkozy à Berlin lors de la chute du mur, en donne une illustration graphique. Il montre un Sarkozy affublé de grandes oreilles et d'un grand nez crochu

apparaissant dans le trou percé par trois berlinois de l'Est, qui en l'apercevant abandonnent leurs marteaux pour prendre la fuite terrorisés. Le sarcasme, en effet, grossit caricaturalement les traits négatifs de la réalité ciblée. Il est marqué, dans ce dessin, par l'exagération manifeste des traits qui donnent à Sarkozy un air méchant et surtout par l'exagération de la panique qu'il produit.

L'ironie, quant à elle, suppose un renversement axiologique: en général, c'est une appréciation positive qui laisse entendre une évaluation négative. Nous l'avons précédemment illustrée par la chronique de Robert Solé intitulée «Copié-collé». La pertinence de la distinction sarcasme *versus* ironie se trouve confortée par l'étude contrastive de l'humour dans les chroniques françaises et espagnoles. L'analyse, lors d'une recherche précédente, d'un corpus de chroniques de *Libération*, *Le Monde*, *Le Figaro*, *El País*, *El Mundo* et *ABC* (parues entre octobre 2000 et avril 2002), nous avait en effet permis de conclure que le sarcasme est plus fréquent dans la presse espagnole, alors que l'ironie est d'un emploi plus généralisé dans la française.

Enfin, dans la troisième catégorie de l'humour par le jeu énonciatif, la parodie, le locuteur reprend en l'altérant un énoncé généralement connu de tous, qui fait écho dans la mémoire de l'interprétant. Le jeu parodique se fonde ainsi sur la prise en charge d'un discours pourtant reconnaissable comme relevant d'un autre acte d'énonciation (voir également Houdebine 1989).

Charaudeau (2006) distingue une quatrième catégorie de l'humour par le jeu énonciatif: la plaisanterie, définie comme une simple distanciation gratuite qui ne présente pas en principe de jugement de valeurs ni positifs ni négatifs. En ce qui nous concerne, nous ne retenons pas actuellement cette catégorie, qui ne relève pas, à nos yeux, d'un jeu énonciatif particulier; elle serait, en tout cas, à mettre en rapport avec la distanciation énonciative commune à toute parole humoristique, telle que nous l'avons décrite précédemment.

Le deuxième type de procédés est celui qui porte sur le sémantisme des mots et sur la représentation du monde qui s'en dégage. Nous en avons donné l'exemple tiré du roman de Fred Vargas, où l'humour se fondait sur les effets d'incohérence insolite. L'insolite joue sur un rapprochement inattendu de notions ou de domaines différents, qui permet de dégager au moins un élément commun en général implicite.

À la différence de l'insolite, dans l'incohérence absurde les domaines connectés sont sans rapport, si bien que la connexion ne permet pas de dégager un quelconque élément commun.

Quant à la troisième forme d'incohérence, la paradoxale, elle joue sur une contradiction.

On peut, en somme, faire l'hypothèse que les différentes combinaisons de ces six catégories de l'humour (le sarcasme, l'ironie, la parodie, en ce qui concerne les procédés énonciatifs; l'insolite, l'absurde et le paradoxe, pour ceux qui portent sur l'énoncé) permettent de décrire les différentes formes d'humour. Elles prennent place dans des stratégies humoristiques dont la visée peut être plus ou moins critique ou simplement ludique.

Enfin, l'humour peut porter sur des thèmes différents, certaines de ses formes étant liées à des thèmes privilégiés; l'humour «noir», par exemple, porte sur des domaines généralement préservés, selon les cultures: en général, des sujets particulièrement tragiques ou émouvants.

3. Conclusion

Nous avons essayé de mettre en lumière le rôle que joue le contexte de production et de réception ainsi que la pertinence de sa prise en compte pour une description de l'humour, dans un cadre conceptuel permettant d'élargir la réflexion sur ce fonctionnement énonciatif à l'ensemble des formes humoristiques. Nous avons ensuite montré l'intérêt de se doter de catégories pour décrire, à l'intérieur d'un tel cadre conceptuel, ces différentes formes de l'humour.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUTHIER-REVUZ, J., « Hétérogénéité(s) énonciative(s)». *Langages*, nº 73, 1984, pp. 98-111.

CHARAUDEAU, P., «Des catégories pour l'humour?», *Questions de communication*, nº 10, 2006, pp. 19-41.

COLTIER, D. et DENDALE, P., «Êtres imaginaires et dictionnaires de langue» In COLAS-BLAISE, M., KARA, M. *et al.* (éds.), *La question polyphonique (ou dialogique) en sciences du langage*. Metz: Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours, 2010, pp. 277-297.

DUCROT, O., *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.

--- «Ironie et négation» In ATAYAN, V, WIENEN, U. (éds.), *Ironie et un peu plus*. Bern: Peter Lang, 2010, pp. 169-181.

FERNANDEZ, M., VIVERO GARCÍA, M.D., «L'humour dans la chronique de la presse quotidienne». *Questions de communication*, nº 10, 2006, pp. 81-101.

GENETTE, G., «Morts de rire», *Figures V*. Paris: Seuil, 2002.

HOUDEBINE, A.-M., «Femmes/medias/parodie (ou parodie et retour du refoulé)», In THOMSON, C., PAGÈS, A. (éds.), *Dire la parodie*. New York: Peter Lang Publishing, 1989.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., «L'ironie comme trope», *Poétique*, nº 41, 1980, pp. 108-127.

--- *L'implicite*. Paris: Armand Colin, 1986.

VIVERO GARCÍA, M.D., «Procedimientos discursivos y formas de humor en las columnas periodísticas francesas y españolas». *Sintagma. Revista de Lingüística*, nº 18, 2006, pp. 67-80.

--- «Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique: l'exemple des *Caves du Vatican* d'André Gide». *Études françaises*, nº 44, vol. 1, «Engagement, désengagement: tonalités et stratégies», FORGET D. (dir.), 2008, pp. 57-71.

--- «Humor e interculturalidad. Características del humor en el discurso periodístico francés y español», In PENAS A., MARTÍN R., *Traducción e interculturalidad: aspectos prácticos y teóricos*. Rabat: Université de Rabat, 2010a, pp. 261-278.

--- «L'humour dans l'enquête criminelle chez Fred Vargas» In MENEGALDO G., PETIT M. (dir.), *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010b, pp.251-263.

--- «Le point de vue à la lumière de la distinction entre 'foyer énonciatif' et 'foyer de conscience' » In COLAS-BLAISE, M., KARA, M. *et al.* (éds.), *La question polyphonique (ou dialogique) en sciences du langage*. Metz: Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours, 2010c, pp. 81-94.

--- «Humour, engagement et création littéraire chez Anne Garréta », *Women in French Studies*, 2011, (sous presse).

--- «Sous les paroles… des paroles. Humour, parodie et contestation dans les slogans de mai 68» In CANUT C. et PRIEUR J.-M. (éds.), *Événements de paroles 1968-2008*. Paris: Michel Houdiard Éditeur, à paraître.

III

Literatura y cultura

Littérature et culture

L'appel lointain des souvenirs et l'expérience ancienne du vécu dans *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprún

Beatriz COCA MÉNDEZ
Universidad de Valladolid

Les liens imperceptibles qui se tissent entre la mémoire et les souvenirs ont inspiré ce titre, parce l'écriture de Jorge Semprún trace et retrace des histoires d'après son histoire : l'exil, la déportation et son engagement politique et intellectuel. Le vécu et la récréation scripturale se fondent dans la fiction, mais où se dresse toujours le besoin impérieux d'exprimer et de communiquer, ainsi que d'engager le lecteur à décoder ce message d'après son contexte à lui. En outre, la réinterprétation est, elle aussi, déterminée par d'autres expériences, d'autres lectures et, même, par la relecture du roman concerné.

Le caractère autobiographique de la prose semprunienne est solidaire de son envie de témoigner d'une vie pleine, pleine aussi d'expériences, de douleurs et de doutes. Seize ans d'amnésie volontaire ont suffi pour cuver l'antinomie irréconciliable entre l'écriture et la mort, l'écriture et l'oubli, l'écriture et la vie, pour que l'oubli et l'écriture cessent d'être irréconciliables, mais solidaires : « le bonheur de l'écriture […] n'effaçait jamais le malheur de la mémoire. Bien au contraire, il l'aiguisait, il le creusait, le ravivait » (p. 212).

Après une expérience si terrifiante que celle de la déportation, c'est de l'amnésie volontaire que jaillit le besoin de raconter et de cultiver le jardin de la mémoire, sur lequel le poids de la gravité du vécu se heurte à la matérialité des mots, insuffisants à combler la sensation de l'inaccompli : « Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ? » (p. 25). C'est, justement, ce profond sentiment qui inspire la réécriture des épisodes marquants, dans l'espoir de figer les souvenirs dans l'écriture vivifiante.

Par ailleurs, Jorge Semprún se propose aussi de faire entendre la voix du silence, de ceux qui sont partis en fumée ; l'écriture devient, donc, le médium de la mémoire, historique et poétique, contre la folie monstrueuse et meurtrière de son temps. Or, la mémoire, contre l'oubli, est une hantise pour Semprún, accablé par le sentiment de l'évanouissement du témoignage.

Jorge Semprún est un espagnol qui habite en France dès l'âge de 14 ans, et dont l'œuvre est intimement liée à la biographie : l'amertume de l'exil et la terrible expérience à Buchenwald. En 1936, la guerre d'Espagne sonne le glas de l'exil, avec tout le cortège de sentiments de perte : l'enfance, la ville de son enfance –Madrid–

et l'arrachement, comme il sera précisé sur le fonds de ce vers emprunté à Baudelaire : « Adieu, vive clarté de nos étés trop courts »[1]. En 1939, il s'installe à Paris, où il poursuit ses études au lycée Henri-IV. En 1942, il commence ses études de philosophie à la Sorbonne et adhère le Parti Communiste Espagnol, mais il a déjà rejoint la Résistance française. En 1943, il est arrêté par la Gestapo et déporté à Buchenwald, où, entre le 29 janvier 1944 et le 11 avril 1945, s'écoulent seize mois décisifs dans la vie de Semprún. Comme il parle allemand, ce *rouge espagnol* est affecté à l'*Arbeisstatistik*, au service de distribution de main d'œuvre, ainsi que du recensement des morts, des malades et des incorporés au camp. Cette tâche de recensement lui permettra de prendre conscience des conséquences qui se suivent d'une identité prêtée, comme il est indiqué dans l'épisode 10. *Retour à Weimar*, où le narrateur rappelle son changement de statut : l'étudiant –*Student*– devient stucateur –*Stukkateur*– (p. 381). Or, cette expérience cruciale va accompagner à jamais le déporté 44.904, et dont le souvenir va inspirer *Le grand voyage*, *Quel beau dimanche* et *L'écriture ou la vie*.

En 1945, Semprún revient à Paris, où il travaille comme traducteur à l'UNESCO et dirige l'action clandestine du PCE. Consacré en exclusivité à l'activisme politique, Semprún habite clandestinement à Madrid (1953-1962) sous le pseudonyme Federico Sánchez ; mais ce sera en 1964 que se produit la rupture définitive avec le communisme, sans pour autant ébranler son engagement politique, comme le prouvent ses interventions publiques ou la désignation comme ministre de la Culture (1988-91). Cette vie pleine s'accompagne d'un cortège d'identités, qui va escorter l'écrivain depuis Buchenwald, de sorte que sa physionomie se reflète sur des noms prêtés ou inventés – Jacques Grador, Rafael Artigas, Juan Larrea, Ramón Barreto, Rafael Bustamante, Camille Salignac y sobre todo Federico Sánchez (Augstein 2010 : 251) –, et dont la présence n'est pas non plus négligeable dans les récits.

L'an 1964 est décisif dans la vie de Jorge Semprún, puisqu'il date son entrée en littérature, lorsque *Le grand voyage* voit la lumière, bien que publié en 1963 à Paris. Après son deuil de la mémoire et de l'écriture, Semprún reprend le goût de l'écriture en 1961, lors d'un séjour clandestin à Madrid. Immobilisé dans son domicile, rue Concepción-Bahamonde, Semprún va écouter attentivement le récit de Manuel A., déporté lui aussi, sur son expérience à Mauthausen (pp. 306-310); malgré les points en commun de la déportation, c'est l'aspect formel[2] que éveille l'écrivain endormi :

---

[1] Ce vers de Baudelaire inspirera le titre de son roman *Adieu, vive clarté.*

[2] « C'était désordonné, confus, trop prolixe, ça s'embourbait dans les détails […]. C'était un témoignage à l'état brut, en somme : des images en vrac. Un déballage de faits, d'impressions, de commentaires oiseux » (p. 310). Jorge Semprún revient sur cette anecdote à plusieurs

> Tout me semblait clair, désormais. Je savais comment écrire le livre que j'avais dû abandonner quinze ans auparavant. Plutôt : je savais que je pouvais l'écrire, désormais. Car j'avais toujours su comment l'écrire : c'est le courage qui m'avait manqué. Le courage d'affronter la mort à travers l'écriture. (p. 312)

La liberté récupérée en 1945, Jorge Semprún se trouve devant un terrible dilemme : écrire ou vivre ; car l'écriture, le témoignage et la déclaration sont intimement liées à la mémoire de l'horreur, à la mort et à l'odeur de chair brûlée : « l'odeur étrange sur la colline de l'Ettersberg, patrie étrange où je reviens toujours » (p. 17). Avec la vitalité des vingt ans, Semprún s'installe à Paris, où il démontre son énergie et dynamisme, dans les divertissements noctambules et les joies de l'amour, comme s'il prenait sa revanche sur cette ombre de deuil et de mort. Cependant, le désarroi du témoignage et de la déclaration est une véritable corvée, de telle sorte que le souvenir et la mort sont, en apparence, incompatibles avec l'écriture et, donc, avec la pulsion vitale. En ce sens, il n'est pas innocent que dans un premier brouillon, daté le 11 avril 1987, Semprún va intituler son œuvre : L'ÉCRITURE OU LA MORT (p. 299) ; placé sous le signe de l'antinomie, le choix paraît inéluctable. Alors, pour que l'exclusion devienne inclusive, il faudra laisser faire le temps, de façon à ce que le processus d'endurance morale donne ses fruits, et que ceux-ci soient validés par l'engagement politique de l'écrivain. C'est la politique qui récupère l'homme de lettres en 1964, poussé par l'envie de témoigner son expérience à Buchenwald dans *Le grand voyage* et, trois décennies après, dans *L'écriture ou la vie*.

Malgré les efforts de Semprún pour oublier son vécu concentrationnaire, la gravité des souvenirs est si pesante pour se laisser annihiler ; en revanche, elle va provoquer la révolte des fantasmes du passé, arrivé le moment convenable. Dans le processus de maturation, l'apparition fulgurante des souvenirs et des évocations se correspond avec l'impulsion de témoigner, de sorte que le récit se revêt de l'éthique du témoignage ; et cela, non seulement, dans l'espoir d'essayer de freiner le cours de l'oubli, mais aussi de maintenir une certaine conscience morale. C'est ainsi que le témoignage et la force de la mémoire s'avèrent fondamentaux, en même temps qu'ils se nourrissent de la certitude apportée par le vécu : « je l'ai vu […] j'y étais »[3]. L'expérience –soit : *la vivencia, Erlebnis*– est impérative pour l'écrivain, non seulement pour la vivacité du témoignage, mais aussi par l'action inexorable du

---

reprises, et dans *Quel beau dimanche*, l'écrivain met en relief l'importance qu'il accorde à la forme, lorsqu'il rappelle la narration faite par Ferdinand Barizon sur Buchenwald : « Les souvenirs s'accrochent les uns aux autres, à la queue leu leu, dans la confusion la plus totale. Il n'y a pas de relief dans son récit. Et puis, il oublie des choses essentielles » (p. 66)

[3] Entretien accordé par Jorge Semprún à Antoine Perraud et Sylvain Bourmeau (Mediaprt), in: http:// www.dailymotion.com/video/xcxhsu_entretien-avec-Semprún-1-3-me_news

temps : il y aura de moins en mois des survivants de la déportation[4]. La disparition du témoignage direct va s'accompagner du maintient de la mémoire, mais dans la fiction de la littérature : les écrivains et les narrateurs seront les légataires de la mémoire du génocide, de la déportation et de l'horreur du XX[e] siècle.

En outre, l'écriture, pour être un viatique, doit être impérativement son contraire, processus contradictoire, en apparence, mais fort semblable à l'horizon qui se dessine le 11 avril 1945, lorsque les troupes du général Patton libèrent Buchenwald. Le fait de traverser les portes du camp avait un air de renaissance, puisque quitter la mort signifiait entreprendre une deuxième vie, une autre vie pour se rassasier contre les brumes de l'horreur. Cependant, la mémoire, l'apparition fulgurante des souvenirs, ainsi que les associations et les correspondances qui s'établissent entre l'évocation des odeurs, des couleurs et des mélodies vont cuver leur effet ; le rejet à l'écriture doit subir, en quelque sorte, sa métamorphose. Dans cette perspective, Jorge Semprún avoue en 1947, deux ans après la libération de Buchenwald, sans ambages : « j'avais abandonné le projet d'écrire. J'étais devenu un autre, pour rester en vie » (p. 253). Ce processus va se caractériser par une amnésie délibérée, à savoir : une sorte de deuil de l'écriture –« j'essayais de survivre à l'écriture qui me rongeait l'âme » (p. 255)–, parce que celle-ci mène indéfectiblement à la mort, selon Jorge Semprún.

Par ailleurs, le rôle du sommeil n'est pas non plus négligeable, car c'est dans les rêves que les souvenirs jaillissent en grand fracas ; les images oniriques se superposent, par conséquent, à la réalité dynamique et résolue, et cela d'une telle intensité que le souvenir tient la place de la réalité tangible, une sorte de temps et d'espace où Semprún n'aurait dû quitter : « Toute cette vie n'était qu'un rêve, n'était qu'une illusion. […] Tout était un rêve depuis que j'avais quitté Buchenwald, la forêt des hêtres sur l'Ettersberg, ultime réalité » (p. 203). Ce malheur de vivre sera, toutefois, scandé par des occurrences dans le récit –la neige, l'étrange odeur, la fumée, la place d'appel de Buchenwald, les chansons de Zarah Leander, le 11 avril…–, et qui sont, en quelque sorte, les signes annonciateurs des expériences du protagoniste, ou encore les signes des cheminements de la prose. Dans la dualité entre rêve et réalité, les termes employés par Semprún, pour se présenter comme *un revenant dans la vie*, acquièrent la densité du sens littéral ; l'âme dépourvue presque sans corps reste absorbée derrière le barbelés, où résonne toujours la voix du Sturmfürer SS et ses avertissements « *Krematorium, ausmachen*! ».

Le réseau d'associations et de correspondances, que ce revenant tisse, se propose de témoigner son expérience de la mort, du mal radical et, notamment, son désir recherché d'oublier pour les endurer. Le choix entre l'écriture ou la vie

---

[4] Jorge Semprún est mort le 8 juin 2011, à Paris.

deviendra, avec le temps, nourricier, parce qu'ils sont indissolubles, d'autant plus qu'ils sont source d'inspiration et de réécriture ; la réitération et la circularité du récit se doit au statut de l'écrivain –auteur, narrateur et personnage–, en même temps qu'au caractère de son choix scriptural : roman, autobiographie et réflexion historique et politique. Mais avant de parvenir à cette certitude, il sera nécessaire de cuver les fantasmes du passé dans l'anonymat, soit : « dans la béatitude obnubilée de l'oubli » (p. 293), pour faire face à cette expérience de la mort. En outre, pour que les fantasmes du passé soient de nouveau en vie, il faudra parcourir une longue traversée, subir une ascèse, dont le couronnement sera la redécouverte de l'écriture. Le désir de témoigner se correspond ainsi aux efforts pour survivre et, surtout, à la reconstruction de soi, en effet, le narrateur s'efforce pour se procurer un je dénudé, et qui parviendra à évoquer les atrocités de l'Holocauste. Dans cette entreprise, il y a, cependant, le poids et la gravité des souvenirs et du vécu, dont la nature morbide ne rend pas aisé le témoignage, menacé par le vertige du verbiage et de la communication:

> La mémoire de Buchenwald était trop dense, trop impitoyable, pour que je parvienne à atteindre d'emblée à une forme littéraire aussi épurée, aussi abstraite. Quand je me réveillais à deux heures du matin, avec la voix de l'officier SS dans mon oreille, avec la flamme orangée du crématoire m'aveuglant le regard, l'harmonie subtile et sophistiquée de mon projet éclatait en dissonances brutales. Seul un cri venant du fond des entrailles, seul un silence de mort aurait pu exprimer la souffrance. (p. 210)

Cette traversée intime, aux allures spirituelles, se correspond à la forme scripturale choisie par Semprún, comme il est bien précisé dans l'épisode 6. *Le pouvoir d'écrire*. En ce sens, l'écrivain s'impose certaines conditions à respecter, la mesure, par exemple, car « le problème n'est pas raconter l'horreur, mais d'être entendu, écouté, compris », remarque l'écrivain. La modération doit s'accompagner, donc, d'un certain limite moral, puisque c'est le moyen d'épargner des détails plutôt pittoresques (p. 218). Vient ensuite la voix du narrateur, et ce sera un *je* dénudé alter ego de l'écrivain, investi de son vécu et de son bagage socioculturel, de sorte que l'imaginaire et la fiction, la vérité et la véracité soient solidaires dans cette littérature référentielle, où le vraisemblable est aussi redevable des indices de la subjectivité du personnage (Montalbetti 2001 : 50).

Le choix imposé dès le titre –*L'écriture ou la vie*– va trouver son sens dans l'épisode 6, où le narrateur fait entendre la voix de l'écrivain. Le regard et l'évocation du passé démarre dans le présent absolu –« Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante »– pour plonger ensuite dans le passé, de sorte que le récit suit un mouvement saccadé entre le passé, le présent et le futur, temporalité fréquenté par des personnages et des

endroits selon le réseau d'association qui se tisse entre eux. C'est ainsi que le récit est caractérisé par la circularité, un détail, une voix, un souvenir, une date déclenche un récit qui va se terminer lorsque le récit principale continue, cet effet de ricochet qui fait penser à une forme narrative en spirale, se correspond plutôt aux récits gigogne, enchaînés au gré des « méandres brumeux de la mémoire ».

La mémoire se nourrit, elle aussi, de la culture et du savoir, ce qui se répercute sur la réception de l'œuvre (Borra 2000 : 46). En effet, les références à son temps et à son vécu rajoutent l'entité de réalité requise par le lecteur ; cependant, l'abondance de citations d'auteurs chers à l'écrivain, bien que partie intégrante du style de l'écriture, peut se retourner contre le lecteur, soit par l'accès difficile soit par élitisme ou, même, un certain narcissisme (Nicoladzé 2002 : 86-87). La présence du capital symbolique est susceptible d'être perçu comme un signe de prestige et de distinction sociale, d'autant plus que Jorge Semprún, par ses origines, appartient à la haute bourgeoisie madrilène. En même temps, ce capital symbolique n'est que le résultat de sa formation et de ses inquiétudes intellectuelles, comme le répète fréquemment l'auteur lui-même ; il y aurait une certaine contradiction entre sa formation intellectuelle et sa vocation communiste, rehaussé par sa dextérité polyglotte[5]. En revanche, ce faux air de supériorité que donne la médiatisation culturelle ne vise qu'à approfondir dans les réflexions du protagoniste ; alors que le capital social rajoute ce surplus de véracité requis a la vraisemblance du récit.

La recherche continue dans la mémoire, historique et poétique, va dévoiler la mémoire critique, de son temps et de son histoire, et cela se produit dans un travail de réécriture et de reprise de certains épisodes sous des angles et des points de vue différents. A cet effet, le 11 avril 1987 devient une date emblème, rappel de la liberté récupérée et d'une deuxième vie à consommer jusqu'à la lie, mais entouré des souvenirs de la fraternité et de l'amitié : « Dans mon travail concret d'écriture, je m'obstine à les abandonner, à les réécrire. Ils s'obstinent à revenir à moi, pour être écrits jusqu'au bout de la souffrance qu'ils imposent » (p. 299). A cet effet, il est remarquable le rappel que les textes de Maurice Blanchot et d'André Malraux mis en exergue font au lecteur : la correspondance qui relie l'oubli au souvenir, alors que le Mal absolu es irréconciliable avec la fraternité. Or, l'écriture de Semprún cesse d'être un état à l'agonie, mais de vitalité ; ainsi qu'une preuve de l'ascèse subie, comme le remarque Carlos Fuentes : « Tu aurais réalisé le rêve de tout écrivain: passer ta vie à écrire un seul livre, sans cesse renouvelé » (p. 354).

---

[5] Semprún rappelle ce fait à plusieurs reprises dans *Quel beau dimanche*.

Comme Semprún s'est adonné à la réécriture, dans cette espèce de circularité, dans *L'écriture ou la vie*, le poids symbolique du roman retombe sur la date de la libération de Buchenwald –le 11 avril 1945–, cette date d'un renouveau réapparaît à plusieurs reprises dans le roman, pour rappeler les différentes commémorations qui ont eu lieu dans ce camp. En revanche, l'écrivain ne fait guère allusion à son internement dans *L'écriture ou la vie*, car cet événement a déjà mérité l'écriture d'autres romans ; et quand il le fait c'est à propos d'une visite faite à Buchenwald en mars 1992. La rencontre avec deux autres déportés, signe de fraternité ancienne, relance le flux d'associations et de correspondances : l'internement dans le camp en 1944, présenté avec un rythme rapide et laconique, comme il correspond aux scènes de l'horreur. En revanche, le narrateur met en relief la résistance face à l'horreur inspirée, plutôt qu'à des raisons ethniques, par la dignité solide d'un idéal. Combattre un régime politique.

En fin de parcours, le travail d'orfèvre pour donner vie aux souvenirs, pour figer le cours de l'histoire dépasse le but d'un récit de témoignage, pour accueillir le rôle critique de la mémoire. Jorge Semprún, écrivain et témoin de son temps, ne cesse de rappeler que la réécriture et l'introspection s'inspirent aussi des valeurs qui ont fait possible la construction de l'Europe –la pluralité, la liberté d'expression, l'égalité…–, mais justement ils sont aussi vulnérables aux hauts et bas de l'Histoire. De ce point de vue, la tâche de la mémoire critique doit porter sur la mémoire collective, dans l'espoir d'éclaircir et éclairer les zones d'ombre.

L'épisode 10 de *L'Écriture ou la vie* revient à Weimar, endroit symbolique de par son histoire, et surtout lieu-phare dans la mémoire de l'Europe : réunissant le chemin qui mène à la vie et à la mort : « je ne rêvais plus, j'étais revenu dans ce rêve qui avait été ma vie, qui sera ma vie » (p. 393)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUGSTEIN, F., *Lealtad y traición. Jorge Semprún y su siglo*. Barcelona: Tusquets, 2010.

BORRA, A., «Comunicación y literatura: decir lo indecible». *La Torre del Virrey*, 3 de marzo de 2009. http://www.latorredelvirrey.es/pdf/06/arturo.borra.pdf.

MONTALBETTI, Ch., « Fiction, réel, référence ». *Littérature*, nº 123, 2001, pp. 44-55.

NICOLADZÉ, N., *La Lecture et la vie. Œuvre attendue, œuvre reçue : Jorge Semprún et son lectorat*. Paris : Gallimard, 2002.

SEMPRÚN, J., *Quel beau dimanche*. Paris : Bernard Grasset, 1980.

SEMPRÚN, J., *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard (coll. Folio), 2870, 1994.

A propósito de *Ou le soleil* de André du Bouchet.

Francisco DECO PRADOS
Universidad de Cádiz

Ou le soleil es publicado por primera vez en 1968 por Mercure de France. Es fruto de la recopilación de cinco libros o *plaquettes* publicados anteriormente a los que se suman nuevos textos. En 1991 es recogido en un volumen junto a *Dans la chaleur vacante* en la colección Poésie/Gallimard, dividido en siete secciones[1]: 1ª «Où le soleil». 2ª «L'inhabité». 3ª «Assiette». 4ª «Ajournement». 5ª «La lumière de la lame». 6ª «Billon». 7ª «Porteur d'un livre dans la montagne». Un poco más tarde, en 1995, cuando André du Bouchet prepara una antología de su obra para *Mercure de France*, selecciona de *Ou le soleil* un grupo de poemas extraídos, salvo dos, de la segunda sección, «L'inhabité».

Desde el año en que se publica *Dans la chaleur vacante,* 1961, hasta la fecha del libro que comentamos, 1968, la actividad editorial de André du Bouchet es incesante[2]: en 1962, se publica su traducción del *Finnegans Wake* de Joyce y su libro de poemas *La Lumière de la lame* con aguafuertes de Miró (poemas presentes en *Ou le soleil*). En 1963 aparecen la traducción de *La Tempête,* de Shakespeare y su librito *L'Avril,* realizado con ocasión de una exposición de Gaston-Louis Roux y acompañado por dos aguafuertes de éste, texto que no será retomado, con modificaciones, hasta 1983. En 1964 aparece el poema *L'Inhabité,* con una ilustración de Claude Georges y en 1967 publica un libro más extenso con este mismo título ilustrado por Giacometti, reproducido en *Ou le soleil.* En ese mismo año de 1967 funda con Bonnefoy, Dupin, des Forêts y Gaëtan Picon la revista *L'Éphémère,* con veinte números aparecidos hasta 1972[3].

La historia de *Ou le soleil* comienza, sin embargo, en 1956, año en que el

[1] Las seis primeras estaban presentes en la primera edición y la séptima es añadida, con textos extraídos de un libro de 1979, *L'Incohérence.*

[2] Desde el punto de vista biográfico es también un periodo de cambio y construcción: en 1961, encuentra a su nueva compañera, Sarah Plimpton, y compra su apartamento de la rue des Grands Augustins en París; en 1964 se divorcia de Tina Jolas, de la que se había separado en 1957; desde 1966 es consejero literario y crítico de teatro para la radio y la televisión; en 1968 participa en los sucesos de mayo. Recordemos, en cuanto a las fechas, que el poeta nace en París el 7 de marzo de 1924 y muere en Crest, Drôme, el 19 de abril de 2001.

[3] Revista de arte y literatura editada por Maeght. Picon se retira en 1968, incorporándose Celan y Leiris al comité de redacción.

poema más antiguo, «Cette surface», incluido en la sección «La lumière de la lame», aparece como *plaquette* en Alès, editada por Pierre-André Benoit. Se trata de uno de los centenares de libritos publicados por el famoso editor y artista[4] apasionado por la miniatura y cuyas tiradas a veces no superaban los 10 ejemplares. En este caso el formato es de 8x8 cm. Se acompaña de la reproducción de un dibujo en tinta negra de Tal Coat como frontispicio. La tirada fue de 75 libros sobre papel vitela con filigrana Marais. Comprende 20 páginas sin numerar[5] cosidas una sola vez en la parte superior izquierda. El poema va de la 7 a la 13, con grandes márgenes relativos (2 y 2'5 cm. cabeza y pie, 2'3 cm. lomo y corte), siendo el resto páginas de respeto. La tipografía tipo elzevir de cuerpo 10 es muy hermosa, ofreciéndose cuatro páginas en letra redonda y tres en cursiva. El resultado global es de gran belleza[6], que se ve acrecentada por la pequeña carpeta con solapas que le sirve de cubierta, color blanco crema, con el texto del plano en mayúsculas y el lomo mudo.

Es éste el tercer libro publicado por el autor, tras *Air*, de 1946 (edición fuera de comercio) y 1951, publicado por Jean Aubier en París y *Sans couvercle,* editado por Guy Lévis Mano en 1953[7]. Es preciso subrayar que en *Cette surface,* André du Bouchet colabora por primera vez con el pintor Tal Coat, al que ha conocido poco antes en Aix-en-Provence y con el que mantendrá una larga amistad puntuada de importantísimos trabajos en común.

En 1960 apareció su *plaquette Ajournement,* parcialmente retomada en *Ou le soleil* en su sección del mismo título. Se trata de un libro extraordinario publicado por el poeta Iliazd, de cuyas ediciones dirá con total acierto François Chapon, en su obra ya clásica *Le peintre et le livre,* que se nos presentan como una verdadera «liturgia de la palabra» (Chapon 1987: 203). Este libro fue concebido en colaboración con el pintor Jacques Villon que hizo para él siete aguafuertes a plena página. Sólo el acceso al libro es ya mágico: un estuche entelado en beige, mudo, contiene una carpeta entelada del mismo color con el título en el lomo. Dentro de ella, hay otra carpeta de pergamino, con bellas irisaciones y el título sobre el primer plano. Dentro de ella, otra carpeta de cartulina y dentro de ella otra carpeta de

---

[4] Pierre-André Benoit (1921-1993) fue editor, coleccionista de arte, pintor y poeta. Su legado se conserva en el Musée Bibliothèque Pierre-André Benoit de Alès. Componía él mismo los libros. Desde el año 49 usará el grabado en celuloide, junto a otras técnicas, en la realización de sus ediciones. Trabajará con artistas como Picasso, Miró, Arp, Picabia, Braque, Vieira da Silva, Alechinsky, etc. Y con escritores de la talla de Breton, Char, Claudel, Duchamp, Tzara, Eluard, Frenaud, entre otros.

[5] He consultado el ejemplar n. 66 en la Bibliothèque Doucet de París. Firmado a mano por el editor.

[6] Digamos de pasada que Picasso coleccionaba los libritos hechos por Pierre-André Benoit.

[7] Cf. una pequeña descripción en la bibliografía establecida por Yves Peyré como colofón al número especial *André du Bouchet* de la revista *L'Ire des Vents,* n. 6-8 (1983).

papel, en realidad un pliego doblado donde se introducen los nueve pliegos doblados por la mitad que constituyen el cuerpo del libro. Como vemos, se trata de traspasar cinco puertas antes de llegar al libro con lo que la idea del acto litúrgico del que habla Chapon se cumple de manera absoluta. Es necesario indicar que cada doblez de los pliegos de papel que constituyen este volumen en hojas, no cosido, es distinto, con lo que se crea una irregularidad de efectivo resultado estético por la ruptura de la simetría. En cuanto a la tirada, de 51 ejemplares, los 32 primeros se hicieron en un bello papel «vieux Chine» del siglo XIX muy fino, con el borde inferior teñido irregularmente de rojo y azul[8]. Los 19 siguientes en Japón antiguo. Todos firmados por los autores y el editor. El formato es de 44'5x42'5 cm., un libro enorme, gran in-folio, lo que añade palmariamente solemnidad al conjunto. Los grabados de Villon fueron impresos en el taller de Georges Leblanc y los textos se hicieron en la imprenta «Union» de París dirigida por Louis Barnier[9]. La *mise en page* de Iliazd es extraordinaria. En primer lugar, la tipografía ofrece la originalidad de que todo el texto va en mayúsculas Gill cuerpo 12 con un interletrado que deja respirar amplísimamente cada carácter. Dice Iliazd sobre su forma de usar la tipografía: «en se servant du caractère le plus simple, dépourvu de toute survivance du manuscrit à fioritures, du bâton commercial [...], on le transforme par l'espacement [...] en caractère parfait [...] pour obtenir l'équilibre de la page ». (Chapon 1987: 207). La distribución de imagen y poesía, sobre siete pliegos, sigue un ritmo también irregular que otorga de nuevo originalidad al conjunto. Las cuatro páginas de cada pliego son, desde este punto de vista, dispuestas creativamente, jugándose igualmente con los blancos de las páginas vacías.

Según Peyré (2001: 167), este libro es capital en la evolución del poeta:

> Iliazd a joué un rôle décisif […]. Il a été si attentif à la parole de Du Bouchet qu'il a su en voir les prolongements à venir […]. Surpris jusqu'à un certain point par le parti qui a été tiré de sa parole, Du Bouchet a mesuré aussitôt l'exacte ampleur de sa respiration.

Con anterioridad a él, la fortuna libresca de André du Bouchet ha sido

---

[8] He podido consultar el ejemplar n. 17 en la Bibliothèque Doucet de París.

[9] Imprenta fundada en 1909 por dos tipógrafos rusos con el nombre de «Kooperativnaïa tipogradia soïouz», que se naturalizará como «Imprimerie Union». En cualquier caso la imprenta estuvo hasta la segunda guerra muy ligada a la emigración rusa. Apollinaire publicó con ellos sus primeros caligramas. Importantes revistas se hicieron en Union, como *La Révolution surréaliste* o *Minotaure* y editores de primera fila trabajaron con ella como Skira o Maeght. Iliazd se servió de sus servicios entre 1921 y 1975 componiendo libros, carteles, catálogos, anuncios, etc. Cf. Perriol (2010).

excepcional, por su colaboración con artistas[10] y editores: *Air,* su primera obra, con un retrato por Hélion; dos libros con Guy Lévis Mano, uno de ellos, como hemos visto, con una ilustración de Giacometti; *Cette surface* y el poema *Dans la chaleur vacante* con PAB, llevando el primero un dibujo de Tal Coat y el segundo una ilustración de Hélion; *Au deuxième étage*, de 1956, el primero de sus libros ilustrados o «de diálogo», con cinco litografías también de Jean Hélion, libro quizás demasiado ampuloso; *Sol de la montagne,* publicado por el gran editor Jean Hugues, con cuatro aguafuertes magníficos de Dora Maar, libro que presenta el defecto, a mi entender, de una tipografía en un cuerpo desproporcionadamente grande; *Sur le pas,* también de 1959, editado por Maeght con quince aguatintas de Tal Coat, donde destaca, sobre la *mise en page*, la aportación del pintor y la fastuosa carpeta amarilla con prehistóricos trazos negros en que se presenta.

Creo que Peyré no se equivoca al situar esta edición de Iliazd como un inicio. Pero más que del hallazgo de la propia voz de poeta, como el crítico llega a decir (Peyré 2001: 167) y que, a mi parecer, ya había encontrado, pienso que se trata del comienzo de una trayectoria de acierto infalible en el territorio del libro ilustrado o de diálogo. A partir de aquí, todo se afina, se perfecciona. A continuación hablaremos de dos libros posteriores incluidos en *Ou le soleil* que son ya demostración de lo dicho, *La Lumière de la lame* y *L'Inhabité*. Pero es imprescindible mencionar al menos algunas de las publicaciones absolutamente magistrales que vendrán luego: *Air,* con Antoni Tàpies, editado por Maeght; *L'Unique,* traducción o recreación del himno del mismo título de Hölderlin, con litografías de Bram van Velde; *Laisses* y *Sous le linteau en forme de joug* con Tal Coat, editados ambos por Françoise Simececk; *Fraîchir,* con su hijo Gilles du Bouchet; *Ici en deux* con Geneviève Asse.

Dirá a este propósito Yves Peyré[11]:

> Du Bouchet a eu une influence déterminante sur la conversion d'un art mineur (*le livre illustré)* en un art majeur (*le livre de dialogue*) […] Ce n'est pas que Du Bouchet ait eu un souci exagéré de faire livre […], il joue de [sa finitude] comme d'un moyen éminent pour faire du livre non pas un objet (en ce sens il serait mort), plus audacieusement une respiration qui reprend à son compte la courbe […] d'un devenir.

---

[10] El interés de André du Bouchet por el arte y la pintura en particular, se muestra también a través de sus libros inspirados de una forma u otra por ella como *Qui n'est pas tourné vers nous* (1972) o *Peinture* (1983), entre bastantes otros.

[11] Cf. Peyré (2001: 172). Yves Peyré ha sido director de la Bibliothèque Doucet de 1994 a 2006. Como crítico y poeta, ha dedicado una gran atención a du Bouchet. Entre otros testimonios de su admiración por el poeta, le ofreció un número triple de su revista *L'Ire des vents* (1983) y escribió la monografía *À hauteur d'oubli. André du Bouchet* (Peyré 1993).

En 1962 Maeght edita, en un mismo estuche, tres libros ilustrados por Joan Miró: *Antiplaton* de Bonnefoy, *Saccades* de Dupin y *La Lumière de la lame* de du Bouchet. Como vemos, todo un programa estético. Maeght había confiado al poeta Jacques Dupin desde 1955 la labor de elegir las colaboraciones y hay que subrayar, como hace François Chapon[12] (1997: 167), el hecho de que, desde sus inicios, el editor ha elegido casi exclusivamente libros de poesía contemporánea: Reverdy, Tzara, Éluard, etc. El libro de du Bouchet consta de cuarenta y ocho páginas y se acompaña de siete aguafuertes del pintor. La tirada fue de ciento treinta y cinco ejemplares, veinte en Japón nacarado, treinta en Auvergne de Richard de Bas y ochenta y cinco en Rives. Es un libro contenido y elegante compuesto en Didot cuerpo 18, de márgenes muy generosos en un formato de 33x26’5 cm. donde lo más destacable de la *mise en page*, a mi entender, sin prescindir de la efectividad de la combinación de las creaciones, es la belleza de los grabados de Miró que puntúan la obra *hors texte*, en páginas aisladas. En realidad se trata siempre del mismo grabado que cambia cinco veces sus colores, ofreciendo dos en negro. El mismo procedimiento se usa en los otros dos libros.

Sobre *L’Inhabité,* como dijimos, se hicieron dos publicaciones. La primera, de 1964, corresponde al primer poema de la *plaquette*, hecha a cien ejemplares en París por Le Point Cardinal. Se presenta en facsimilar el poema manuscrito y una ilustración de Claude Georges. En 1967 aparece el libro del mismo título editado en París por Jean Hugues con seis aguafuertes en negro a plena página de Alberto Giacometti. Su tirada fue de ciento cincuenta ejemplares[13], todos en papel de Auvergne Richard de Bas con hermosas y muy visibles filigranas. Sus cincuenta y seis páginas van entre cubiertas mudas de papel del mismo molino algo más grueso que el del libro pero muy flexibles, dentro de una carpeta de cartulina artesanal color ocre. Su formato es de 27’5x21 cm. Es un objeto verdaderamente hermoso en su simplicidad que da acceso a un interior sobrio e intenso desde el frontispicio con el retrato del poeta por el pintor. Los otros cinco grabados representan tres paisajes de calle, un árbol y el estudio. En cuanto a la historia de estos dibujos, debe leerse el texto que André du Bouchet sitúa antes del colofón:

> Gravés par Alberto Giacometti à l’intention du *Moteur blanc* et, à ces jours, en attente, les eaux-fortes tiennent place, ici, d’une montagne prévue en regard de quelques poèmes – avant son départ brusque de Paris. L’air, toujours, dont Giacometti, levant la tête, aura, dès le seuil, donné à intervalles de plus en plus rapprochés, la hauteur – et où le voici debout.
> Mars 1966

---

[13] He consultado el ejemplar n. XV, uno de los 25 «hors commerce», en la Bibliothèque Doucet de París.

Como vemos, pues, los dibujos fueron grabados en 1956 para *Le moteur blanc* y quedaron entonces sin usar (el libro apareció con una única ilustración representando el estudio). Es preciso indicar que el retrato data de 1961 (Peyré 2001, 248). Se estamparán, según el *achevé d'imprimer,* en 1967, en el taller Crommelynck, mientras que el texto, impreso en Union, lo había sido en 1965. En este año precisamente, du Bouchet está preparando con el pintor el libro *Alberto Giacometti, dessins 1914-1965,* que aparecerá publicado por Maeght en 1969[14]. Al mismo tiempo se decide la preparación para *L'Inhabité* de grabados de montañas[15]. La muerte de Giacometti en enero de 1966 impedirá la realización de este proyecto y llevará a la adopción de los grabados antiguos.

Probablemente por tales motivos, la fuerza del libro proviene más de la *mise en page* que del diálogo con la plástica. Se utilizan tipos garamond del cuerpo 12. Los títulos de los poemas se sitúan siempre en lo alto de la página, a cinco centímetros del borde de cabeza y los poemas empiezan tras un gran espacio blanco, acabando también a 5 cm. del borde inferior. Dichos títulos van siempre en minúscula (salvo la letra inicial) incrementándose el interletrado hasta casi 3 mm., lo que les otorga una indudable elegancia que proviene del efecto óptico de parecer los caracteres, por el espacio entre letras y la distancia del resto del texto, más pequeños que los del poema, produciéndose una gran estilización. El gris tipográfico, es decir, el efecto visivo global que provoca lo impreso, incluida la pureza de las líneas negras de Giacometti enfrentadas a plena página a los poemas, es de enorme fuerza en este libro.

En el catálogo (Léger 2002) de la exposición *André du Bouchet. Espace du poème, espace de la peinture*[16], que tuvo lugar en Toulon en 2002-2003, se reproducen dos entrevistas concedidas por du Bouchet al poeta y productor radiofónico Alain Veinstein para France Culture en 1991 y en 2000. La primera de ellas fue grabada antes de una lectura de poemas que el poeta iba a realizar en la galería Clivages el día de la inauguración[17] de una exposición de sus libros ilustrados y otras obras de los pintores con los que había colaborado. Dirá en ella (Léger 2002: 17-19):

> Tous ces livres sont issus d'un rapport d'amitié, de moments passés ensemble, de discussions. Je crois que jamais ou presque jamais ces peintres n'ont discuté ou cherché à analyser, ou à déchiffrer les textes qu'ils ont illustrés. C'était vraiment l'émanation d'un rapport.
> […]

[14] Texto retomado en *Qui n'est pas tourné vers nous,* París, Mercure de France, 1972.
[15] Cf. Augais (2007: 214).
[16] Comisariada por el poeta, crítico y editor Jean-Pascal Léger, quien funda en 1974 la revista y la editorial parisina *Clivages,* y dirige desde 1981 a 1998 la galería de arte del mismo nombre.
[17] 23 de octubre de 1991. La exposición se tituló *Pages, peintures*.

> Le texte était toujours premier […]. Le travail du peintre, c'est une lecture à vol d'oiseau, qui s'appuie plutôt sur la matérialité des mots sans réellement les déchiffrer, sur l'espacement, sur les rapports qui font une phrase, donc une articulation concrète, sur les blancs donc, sur le décrochement des phrases. […] Dans ces livres illustrés il y a une mise en page dont je décide […].
> […]
> Les peintres ne devraient pas illustrer. Sans cela, vous avez redondance. Les grandes illustrations ne sont pas des illustrations […] il y a une autonomie.
> […]
> Votre solitude, vous ne la définissez que dans un rapport avec quelqu'un d'autre. Un rapport qui suppose un écart. Sans cet écart, d'ailleurs, pas de relation.

En esta sucesión de citas se resumen algunas ideas importantes sobre sus libros ilustrados en tanto quedan definidos cuáles han sido siempre para el poeta los términos de la colaboración. La *mise en page* establecida inicialmente por André du Bouchet, la pintura viene a ser un elemento externo agregado, una expresión del mundo del pintor que se sitúa junto a la poesía como suma y no como exégesis o complemento, lo que hace posible verdaderamente el diálogo: «rapport qui suppose un écart», siendo las conexiones entre ambas creaciones sutiles, *à vol d'oiseau,* espaciales, claro está, en primer lugar. A lo que habría que añadir un elemento no citado aquí por du Bouchet por su obviedad y que es la afinidad estética (no forzosamente cercanía) necesaria para que la colaboración se busque y se efectúe.

Pascal Léger dice en el estudio que sirve de introducción al catálogo mencionado (Léger 2002, 6) que si André du Bouchet se implicó tan a fondo en la creación de libros de lujo o de bibliofilia fue para remontar desde el interior del libro y encontrar su propio camino en la elaboración del espacio de la página. Lo que es posiblemente cierto a condición, claro está, de que se añadan otros motivos. Habría que destacar, entre éstos, el simple deseo de buscar una ruptura del solipsismo o aislamiento que puede conllevar el trabajo artístico, la necesidad de salir al exterior y encontrar compañeros de viaje. Igualmente, la voluntad y el placer de hacer avanzar un arte que, en una larga perspectiva data de los inicios de la escritura, en visión más cercana y occidental, del desarrollo medieval del libro y luego del libro impreso y en observación de vecindad, de la serie de libros de colaboración más íntima entre artistas y poetas que nace con *Le fleuve* de Charles Cros y *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé ilustrados por Manet.

Du Bouchet decía a menudo que era pintor. Su poesía, en efecto, hace pensar en la pintura y en particular, cabe establecer el mayor grado de cercanía con la pintura tradicional china de paisaje que se desarrolla a partir del siglo X. Igualmente es posible percibir la proximidad entre los textos de André du Bouchet

y la poesía china de la naturaleza como queda fijada desde la época Tang. Esta doble cercanía no se produce sólo por las imágenes usadas o por algunos aspectos formales, como la importancia de los espacios blancos o la concisión expresiva, sino sobre todo por la concepción estética y filosófica que está en su base.

François Jullien, en su ensayo sobre estética china *Éloge de la fadeur,* afirma que en la pintura tradicional, los paisajes, simples y repetitivos hasta hacerse un único paisaje, son espacios de desapego abiertos a la comprensión de todo. En la música, los sonidos reticentes, como buscando volver al silencio, indican una vía de unidad con la naturaleza de la que han salido. En el poema, igualmente, se intenta captar el vacío o lo invisible, a través de la materialidad fugaz de las imágenes. En esta estética subyace el abandono de la pura subjetividad desde la reivindicada pertenencia al conjunto de lo natural, abriendo la vida a «la solidaridad de las distintas existencias»[18]. La renuncia a la brillantez y al sabor de lo particular y lo marcado suscitan «nuestra capacidad para reaccionar ante la totalidad de lo real[19]». La insipidez, constituida en centro de la conciencia, elimina, para Jullien, la búsqueda de sentido o de revelación ya que desde ella no hay posibilidad de mensaje, sólo vacío, el núcleo de toda realidad, fuente de todo proceso[20]. Sólo hay inmanencia[21] y la comprensión emocional de la unidad con la naturaleza a través del lenguaje o de la forma artística se equipara a la experiencia del centro[22].

En relación con este camino de la estética hacia el centro o el conocimiento, Bachelard afirma que en la experiencia emocional, prelógica, del instante poético, sólo puede haber simultaneidad, unidad donde las antítesis se resuelven. El poema rompe los límites vitales (sociales, fenoménicos, etc.) de una duración que el autor llama horizontal para hacernos acceder al tiempo vertical, al centro del yo, donde un nuevo tiempo «en lugar de pasar, brota» y donde ya no hay diferencia entre sujeto y objeto, alegría y pena, muerte y vida (Bachelard 1985: 103-

---

[18] Jullien (2010: 95).
[19] Jullien (2010: 96).
[20] Jullien (2010: 123).
[21] Jullien (2010: 143).
[22] En otro interesante estudio, Jullien (2003) hace una revisión crítica de las nociones básicas de la filosofía y en general de la cultura occidental a partir de las concepciones estéticas tradicionales de la China fundadas en el taoísmo, intentando « défaire ce en fonction de quoi précisément la langue européenne s'est si puissamment forgée: […] de déplier et de dissoudre l'opposition de la présence et de l'absence, ou de la vie et de la mort, ou encore, allant de pair avec elles et les conformant, celle du sujet et de l'objet. » (p. 55). Se trata de romper con la vivencia ansiosa de nuestra cultura, basada en la veneración de la presencia y el sentimiento trágico de la ausencia, a través de la experiencia estética y vital de la igualdad entre haber (en chino clásico no existe el verbo ser) y no haber.

111). Bachelard extiende la validez de tal principio a cualquier estética pero probablemente determinadas poéticas se acercan a él de manera privilegiada.

La angustia generada por la dicotomía que se establece entre el yo y el no-yo de la muerte y, en conexión con ésta, entre el sujeto y la realidad indiferenciada, el conjunto de lo natural, sólo puede resolverse desde el esfuerzo por borrar los límites. En *Ou le soleil* y en general en la obra de André du Bouchet nos encontramos no sólo ante la realidad sino también ante el misterioso vacío que la sustenta.

El respiro áspero y a la vez sereno de *Ou le soleil* es perceptible con claridad desde su primer poema, que analizaremos brevemente como apoyo a la reflexión que precede y sigue. El primer versículo aparece tras un gran espacio blanco que ocupa más de tres cuartos de la página. A propósito de los famosos «blancos» de du Bouchet, no olvidemos que el poeta trabajaba los textos desde una mirada plástica, pinchando a menudo sus hojas en paredes y puertas, como si fueran esbozos de pintor, para ir introduciendo modificaciones a mano o con recortes mecanografiados[23]. La bronquedad o aspereza sintáctica, otro de los rasgos definitorios de la poética del autor, se alía a este género de caídas o ascensos espaciales. Este versículo comienza con las palabras «où le soleil». El liminar adverbio relativo, sin antecedente, crea una extrañeza sintáctica, como un golpe inicial de percusión, que encuentra un eco sensible en la negación que cierra el verso:

> Où le soleil
> – disque froid de la terre, le disque noir et
> piétiné, où le soleil a disparu – jusqu'à l'air, plus
> haut, que nous n'habiterons pas.

A través de este verso escarpado sólo percibimos lejanía planetaria o cósmica: la del sol que se oculta, la del aire en lo alto. Aire, tierra y sol que adquieren desde el principio valor de símbolos elementales, resumen del universo[24]. El poema continúa con tres versículos, separados por generosos espacios, llegando desde el borde superior de la caja hasta mitad de página, dejando en la parte inferior ese hueco físico o metafísico, en el sentido de De Chirico, tan característico. Este esquema se repite en alternancia de página hasta el final del texto, demostrándose que la organización visual ha sido realizada desde la doble

---

[23] El resultado final era el de unos collages de gran interés gráfico, entre otros motivos, por la fuerza de la espontaneidad. Cf. algunas fotografías en Pascal (2002).

[24] En las obras de arte o ciclos artísticos importantes actúan normalmente símbolos poderosos que a menudo obtienen una parte considerable de su fuerza de su sencillez. El animal, el círculo o el punto prehistóricos, la montaña y el río en la pintura china, etc.

página siguiendo la lección de Mallarmé[25]. Aquí se plantea la posible identidad de la desaparición y el avance del hombre y del sol, en el trabajo de acabarse. Observamos en el segundo verso un procedimiento plástico bastante usado por André du Bouchet consistente en la transcripción verbal de un efecto de perspectiva no lineal, cubista, como si se describiera literalmente una fotografía: «jusqu'à nous – chemin raboteux au front». El camino incrustado en la frente del sol casi oculto (recordemos aquel cuello cortado del sol naciente de «Zone») o pegado a la frente del hombre en un recodo. Medio pictórico que subraya la interacción o la interpenetración esencial de los elementos del paisaje, de la realidad. En la página siguiente saltamos a un verso de nuevo muy abrupto sintáctica y semánticamente. El poeta hace visible el misterio con un bellísimo símil elíptico entre la luz y el agua: «Lumière, j'ai eu pied». El hombre toca el fondo, de pie en la luz hasta el cuello, aspirando el final de la luz o el principio de la sombra. A continuación, rítmicamente, repite el sintagma «jusqu'à l'air», un aire lejano que el hombre no respira, el aire al que sólo llega la luz final del día que une la altura y el disco negro de la tierra sobre el que el caminante se encuentra. El versículo siguiente cambia momentáneamente el tiempo con la idea de la luz que ha de volver con plasticidad de grumo, de nudo que detiene el viento y hace resonar el día. A partir de aquí el paisaje se va perfilando con algunos trazos nuevos, habiendo aparecido antes sólo un camino. Ahora aparecen la tierra labrada, briznas de paja volando en el viento. El hombre camina y su avance aproxima cinematográficamente la lejanía, «des lointains», palabra usada contando con su valor de tecnicismo de la pintura para designar los paisajes del fondo, término caro a du Bouchet. El hombre en marcha va dando unidad al texto. La última doble página se abre con una imagen de glaciares, puestos en pie por el procedimiento pictórico o fotográfico ya indicado y se continúa con nuevas escenas de viento, tierra quieta, piedras en el camino seco. La luz o el día se han pulverizado al final del poema, el frío de los glaciares es un soplo suspendido sobre el caminante que queda resumido en su zancada y parece unirse de forma definitiva al aire en que se mueve.

Insistiendo aún, brevemente, sobre el carácter «chino» o «extremo-oriental[26]» de la poesía de André du Bouchet, si observamos los principales

[25] Según declaración del propio poeta, desde muy joven se sabía de memoria el *Coup de dés*.

[26] Gilles Quinsat, en una parte de su intervención en el coloquio *Autour d'André du Bouchet* (Collot 1986: 65-66), compara al caminante de André du Bouchet y al poeta viajero Bashō, observando a un tiempo la proximidad y las diferencias entre ellos: en los textos del japonés no habría confrontación entre la experiencia y el lenguaje sino fluidez, mientras que en la de du Bouchet hay violencia y dislocación. « Du Bouchet est [par le besoin de garder une parole attenante à son vide] très proche de Bashō, mais en même temps très éloigné, justement à cause de l'espace dans lequel il est situé […]. Il existe [dans sa poésie] une fatalité de la

tratados de estética y de pintura tradicional china[27], los paralelismos se hacen bastante evidentes. No se trataría de establecer sin más un elenco de coincidencias, sino de señalar puntos de contacto que puedan servir de elementos de reflexión a partir de un siempre fecundo buceo en ciertos universales de la creación estética y sin que su evidencia haga olvidar las diferencias, también muy claras.

El pintor y poeta Wang Wei dijo que con un diminuto pincel se puede recrear el cuerpo inmenso del vacío. En este sentido, afirma Cheng que «[la pintura tradicional] no busca ser un simple objeto estético sino que tiende a convertirse en un microcosmos que vuelve a crear […] un espacio abierto donde es posible la verdadera vida […]. El hombre que dibuja se une a los gestos de la creación» (Cheng 204: 132-134). En esta pintura hay dos tipos muy importantes de pinceladas, la llamada de «pincel seco» y la de «blanco volador»[28]. La primera, *ganbi,* con muy poca tinta, crea el equilibrio entre la presencia y la ausencia, buscando la armonía. La segunda, *feibai*, se hace con un pincel de pelos separados que crean huecos en el trazo, como si la línea contuviese su vacío[29]. Dirá el poeta: « Aussitôt *vu,* traversé, le monde objectif paraît s'évanouir […]. L'univers se présente sous la forme d'un graphisme visuel qui se forme et s'efface[30]».

En chino, la pintura paisajística se denomina pintura de montaña-agua, elementos que resumen los contrarios y expresan la naturaleza en su conjunto al igual que en muchos poemas de du Bouchet. Otra dualidad importante es la de tierra-cielo: en un cuadro deben coexistir lo lleno, correspondiente a la tierra y lo vacío, dominio de lo celeste, vacío que debe estar vivo, lleno de energía, no simplemente sin pintar[31] (Cheng 2004: 172).

Un elemento cercano a la estética de André du Bouchet y que hemos esbozado en parte en el análisis del primer poema de *Ou le soleil,* es el tratamiento de la perspectiva, que en muchos paisajes chinos no será lineal, basada en un único punto de fuga, sino que se producirá una coexistencia de puntos de vista. Dirá a

---

langue, à travers une affirmation répétée du sujet jusque dans sa dépossession ».

27 Un muy útil compendio, que seguimos, se encuentra en Cheng (2004).

28 Cf. Cheng (2004: 147).

29 Ni Zan, un extraordinario pintor de la dinastía Yuan, coetáneo de Simone Martini y de Petrarca, fue uno de los maestros de la primera de éstas. Contemplando obras suyas como «Río lejano y pinos fríos» o «El taller Rongxi» podemos cerciorarnos de la proximidad que se establece con el universo de André du Bouchet.

30 De « Vision et connaissance. Essai sur la création poétique », proyecto de investigación para el CNRS de octubre de 1953: Du Bouchet (2010, 162).

31 Dirá Depreux (1988: 21): «Le paysage d'André du Bouchet est le lieu d'un effort de l'homme pour dépasser un obstacle et atteindre l'autre côté du visible […]. Cette marche du sujet, en modifiant les perspectives, met en mouvement le monde lui-même […]».

este propósito François Cheng (2004: 175): «parece que [el pintor] se moviera a través del cuadro, que se amoldara al ritmo de un espacio dinámico y contemplara las cosas de lejos, de cerca y desde diferentes lados […]. El pintor busca crear un espacio mediúmnico donde el hombre se une a la corriente vital; más que un objeto que ha de ser mirado, el cuadro ha de ser vivido».

Por último se nos muestra en *Vacío y plenitud* (p. 183) la quinta dimensión presente en el proceso del rollo de pintura (diremos también del libro) desde el papel en blanco, vacío del que se parte, pasando por la creación de la pintura y a menudo también la escritura de un poema sobre él[32], hasta llegar al gesto del que abre, mira y luego cierra el volumen, volviendo todo al vacío originario.

Me gustaría terminar este trabajo citando unas palabras de la hija menor de André du Bouchet, Marie, en recuerdo de su padre (*L'Étrangère* 1, 2007: 256-258):

> Le rapport de mon père au monde était et reste celui d'un cheminement, d'une marche incessante qui retient le premier souffle de tout ce qui est traversé[33]. […] « Transcrire, dit-il dans *Carnet,* sans attendre d'avoir compris » […]. Grandir à côté de cet homme, c'était vivre dans un rapport immanent au monde, la parole n'était pas pour lui une médiation, un outil, un raisonnement, mais une façon de respirer, d'habiter. Parler avec lui, c'était habiter le même espace[34].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

L'Étrangère. André du Bouchet 1, nº 14-15 (2007)

L'Étrangère. André du Bouchet 2, nº 16-17-18 (2007)

AUGAIS, Th., «Océan, barques de plâtre», en *L'Étrangère. André du Bouchet 2*, nº 16-18 (2007).

BACHELARD, G., «Instant poétique et instant métaphysique», en *L'intuition de l'instant*. París: Denoël, 1985 (ed. orig. 1932).

---

[32] Uniendo tiempo (la poesía) y espacio (el dibujo).

[33] Sobre esta naturalidad esencial conviene igualmente citar las siguientes palabras del poeta : «J'avais toujours un carnet en poche sur lequel les choses, sans que j'aille les chercher, venaient toujours à moi» (Léger 2002: 22).

[34] Du Bouchet a M. Pétillon: « Je prends des notes, je n'ai pas l'impression d'écrire des poèmes. Aujourd'hui le poétique, ce n'est plus ce qui passe pour une forme identifiable […]. Je n'écris pas en vue d'une publication ni pour obtenir une *œuvre,* mais d'abord pour essayer de me rejoindre moi-même à un point obscur que je ne connais pas. C'est pour cela que […] mes textes donnent peut-être l'impression d'avoir été écrits par quelqu'un qui est en route ». (*L'Étrangère,* 1, 2007: 283-284).

BARNHART, R., YANG, X., (*et al.*), *Trois mille ans de peinture chinoise*. Arles: Philippe Picquier, 2003 (ed. orig. 1997)

CHAPON, F., *Le peintre et le livre*. París: Flammarion, 1987.

CHENG, F., *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela, 2004 (ed. orig. 1979).

COLLOT, M. (ed.), *Autour d'André du Bouchet. Actes du colloque des 8, 9, 10 décembre 1983*. París: Presses de l'École Normale Supérieure, 1986.

DEPREUX, J., *André du Bouchet ou la parole traversée.* Seyssel: Champ Vallon, 1988.

Du Bouchet, A., *Aveuglante ou banale. Essais sur la poésie, 1949-1959*. París: Le Bruit du Temps, 2010.

---, *Peinture*. Fontfroide le Haut: Fata Morgana, 1984.

L'Ire des Vents. Espaces pour André du Bouchet, nº 6-8 (1983).

Jullien, F., *Éloge de la fadeur*. Paris: Le Livre de Poche, 2010 (ed. orig. 1991).

---, *La grande image n'a pas de forme. À partir des* Arts de peindre *de la Chine ancienne*. París: Seuil, 2003.

LEGER, J.-P., (ed.) *André du Bouchet. Espace du poème, espace de la poésie*. Toulon: Hôtel des Arts, 2002.

PERRIOL, A. «Iliazd et l'imprimerie Union», *Les carnets de l'Iliazd Club,* nº 7 (2010).

PEYRÉ, Y., *À hauteur d'oubli. André du Bouchet.* París: Galilée, 1993.

---, *Peinture et poésie.* París: Gallimard, 2001.

La escritura fragmentaria y el problema de la referencia en *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec

Erea FERNÁNDEZ FOLGUEIRAS
Universidad Complutense de Madrid

1. *La escritura fragmentaria y los límites de la totalidad*

La escritura fragmentaria es un procedimiento común en el paradigma narrativo posterior a la Segunda Guerra mundial, resultado de un estado de cosas en el que ya no es pertinente acudir a discursos unívocos sobre la realidad o sobre el arte. La literatura rompe con su linealidad y con su apuesta por la verosimilitud para reivindicar su estatus de ficción y exigir un lector que organice una estructura en apariencia caótica. La imposición de un tipo de discurso discontinuo, formado por partes relativamente autónomas pero que se prestan, al tiempo, a una visión de conjunto, da cuenta de un sentimiento general de crisis en la estabilidad enunciativa, y lo hace a través de técnicas de interrupción o detención de la acción, cambios en el punto de vista o juegos temporales, entre tantas otras. Todas ellas evidencian que la escritura fragmentaria no ha de ser concebida como una mera estrategia dispositiva o formal, cuya pretensión sería exclusivamente estética, sino que apunta a una intención epistemológica en tanto que apuesta por un modo de conocimiento del arte, del mundo y del hombre: aquel que ha de atender a lo plural, a lo fugaz y a lo inmediato; un conocimiento que ha de reconocer la parcialidad del discurso sistemático y que ha de pensar en términos de apertura y de posibilidad.

De este modo, el fragmento, como entidad semántica y formal, tiene que ser revisado conceptualmente a partir de su carácter voluntario, y su desafío formal ha de ser considerado como respuesta a una necesidad creativa[1]. Tomado como estructura narrativa, el fragmento ya no puede definirse exclusivamente por su relación con esa totalidad que lo contiene y que lo arroja a una condición insuficiente o residual. Al contrario, este fragmento intencional o poético pierde su

[1] La forma que aquí abordo y que quiero bautizar como fragmento intencional o poético, es una propuesta estética voluntaria y consciente, que no se presenta como carencia ni se define en relación a otro texto. Friedrich Schlegel, quizás el primer gran defensor de este tipo de desarrollo narrativo, proporciona un argumento clave para defender la singularidad de esta forma con respecto a otros tratamientos fragmentarios: «muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos. Muchas obras de los modernos lo son desde su nacimiento» (Schlegel 2009: 64).

carácter relativo y se presenta como una estructura acabada, voluntariamente parcial pero completa en su parcialidad. En la violencia de su afirmación, fragmento aparece, primero, como una totalidad cerrada —respondiendo, así, a un principio de autonomía—, y sólo desde ahí su completitud se confiesa parte de otra cosa, con la que se relaciona a través de un principio de solidaridad. Compleja ambigüedad que convierte el «prétendu fragment», tal y como lo bautiza A. Guyaux, en un «être partiel», un dispositivo acabado («être») e inacabado («partiel»), suficiente e insuficiente al mismo tiempo:

> En principe, sans doute, le fragment littéraire est, lui aussi, soustrait d'un texte plus long. Mais en principe seulement, car le fragment rimbaldien est un *prétendu fragment*, morceau du jour comme de nuit des mots et des choses, parti d'un tout si vaste et si confus qu'il en détient cette force qui fait alterner la parole et le silence, et porte l'asphyxie des monts dans les mots eux-mêmes. L'être partiel du fragment, détaché d'un être total, assimile ce qui lui manque au néant, au grand rien, et le fragment devient un tout, et tout devient fragment (Guyaux 1985: 8)[2].

Así concebido, el fragmento intencional se afirma formalmente en una naturaleza doblemente paradójica. En primer lugar, tal y como he avanzado hasta ahora, la ambigüedad de su autonomía se resuelve en una estructura que es a la vez *todo* y *parte*: su independencia narrativa no niega la pertenencia a un entramado textual mayor (la obra fragmentaria) que le proporciona un marco en el que configurar su sentido y rescatar el lirismo de su parcialidad. La segunda paradoja radica en que, en su parcialidad esencial, el fragmento narrativo es palabra al tiempo que silencio, información textual y omisión informativa, puesto que aquello que está contenido en los límites de la estructura dice *menos* de lo que ésta verdaderamente significa. El contenido semántico del fragmento requiere, pues, de un proceso de actualización lectora de los significados potenciales que su textualidad precipita. De este modo, su sentido depende tanto de lo que dice como de lo que calla, de su particular *silencio*. El silencio del fragmento, entendido de algún modo como carencia, existe porque no *es* absolutamente, sino que se hace presente en el texto a través de la evocación, de su capacidad connotativa. Se oponen, pues, dos dimensiones del fragmento: una material o lingüística (la palabra), que perfila los contornos de una forma acabada, y una virtual (el silencio)

---

[2] A. Guyaux (1995) ha ensayado una línea de investigación muy sugerente en su análisis de las *Illuminations* de Arthur Rimbaud. El crítico ve en esta obra un punto de inflexión en el empleo poético del fragmento, que, esbozado ya por Baudelaire en los *Petits poèmes en prose*, no habría sido entendido hasta entonces en un sentido totalizador. Podríamos acusar al autor de «olvidar» la defensa romántica del fragmento como forma literaria, si bien es cierto la propuesta de autores como Schlegel y Novalis no era exclusivamente poética, pues asumían el arte fragmentario como el mejor modo de pensar la filosofía.

que apela a lo informe, a lo inacabado y a lo que es siempre parcial más allá de su posible sistematización.

Esta doble ambigüedad del fragmento intencional nos permite hablar de la narración fragmentaria —en este caso, de VME [3] — como una instancia transitoria entre el enigma que proponen sus partes (fragmentos) y la solución que cada lector encuentra en su experiencia de actualización semántica (el sentido de la obra). La novela, como totalidad narrativa, no resuelve los silencios de cada historia narrada, ni puede concebirse como un sistema organizador de las mismas. Al contrario, ésta planteará con su discurso interrumpido las mismas cuestiones que palpitan en sus fragmentos. La virtualidad semántica del fragmento intencional es, pues, una forma de cuestionar la idea de totalidad, de la novela entendida como un sistema dotado de un significado estable: el todo no puede entenderse como la suma de sus partes, sino que es al tiempo el espacio que los acoge y la consecuencia de aquello que en los fragmentos se apunta. La totalidad no ha de concebirse como sistema, sino como entidad a cuestionar desde el fragmento, y por la que el fragmento configura en parte su comportamiento.

Es precisamente en este cuestionamiento de la totalidad, de la novela como artefacto semántico acabado, donde se inserta la problemática referencial que aquí quiero abordar. Antes, sin embargo, me gustaría plantear el problema de la fragmentación narrativa en categorías perecquianas, y efectuar una suerte de trasposición de los términos manejados hasta ahora (fragmento, totalidad, sentido) a la poética explícita de VME, metaforizada en la imagen del puzzle que el autor expone con poética claridad en el preámbulo del texto:

> Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalt-théorie: l'objet visé —qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois— n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments: la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui la composent (VME: 17).

Es cierto que la relación entre la parte y el todo propuesta en esta declaración de intenciones —el elemento no preexiste ni determina el conjunto, sino que es el conjunto, las leyes y la estructura de la totalidad, el que determina los

---

[3] En adelante emplearé estas siglas para referirme a la novela que organiza el análisis, *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec (1978)

elementos— contradice la capacidad semántica que aquí atribuyo al fragmento como estructura textual, y, más aún, contradice la concepción de la narrativa que el autor pone en práctica en esta novela. No obstante, sí podemos acudir al texto anterior para establecer una analogía entre los conceptos que antes propuse de forma teórica. Así, la idea del fragmento intencional tendría para el autor su correlato en la *pieza*, mientras que la novela, la totalidad discontinua de la narración entendida como yuxtaposición de partes, se correspondería con la idea del *puzzle*. La imagen del puzzle propone de forma inmediata las limitaciones semánticas de la totalidad, pues su superficie quebrada obliga a que el espectador acuda a un ejercicio imaginativo para paliar las brechas y reconstruir nítidamente la realidad que el rompecabezas reproduce. Una realidad trascendente al puzzle que, de otra parte, siempre oscilará entre su naturaleza icónica y su refiguración empírica.

Quisiera considerar, pues, las implicaciones hermenéuticas que los límites de la totalidad —es decir, del puzzle o la novela— tienen en VME. Acudo para ello al estudio monográfico de J.-D. Bertharion (1998), donde el crítico repara en el fragmento y en la refiguración semántica del lector como instancias significativas para la comprensión del texto, desconsiderando, en cierta medida, la importancia de la totalidad narrativa como suma de fragmentos. Habla, así, de VME como una «novela bidimensional» describiéndola en su doble condición de «objet fabriqué» (suma de fragmentos, elemento estructural) y «objet à lire» (actualización semántica del lector, sentido global del texto que no coincide con la el conjunto de su materialidad):

> Nous pouvons dire, pour conclure sur ce point, que *La Vie mode d'emploi* est un texte bidimensionnel, qui recouvre deux réalités complémentaires : 1. le texte comme *objet fabriqué*, qui est le fait de l'auteur. Dans ce texte, les divers fils narratifs ont été agencés selon un ordre arbitraire et forment un réseau labyrinthique : il s'agit du pôle de la fabrication du roman ; 2. le texte comme *objet à lire*, qui est réorganisé, retissé par le processus de la lecture. Ce texte étant une variante dépendant de chaque mode de lecture, nous pouvons dire qu'il est par essence inachevé et inachevable, qu'il reste une entité indécidable : c'est le pôle de la réception du roman » (Bertharion 1998: 159-160).

El texto como objeto acabado, como artefacto fabricado —el puzzle como suma de las piezas— es una instancia transitoria, sin relevancia semántica. El sentido de la obra será el resultado de la reconfiguración del lector, en cuya actividad el puzzle abandonará sus fracturas para significar la imagen íntegra que anunciaban sus piezas. De este modo, si la totalidad triunfa en la novela de Perec, si la novela o si el puzzle conquistan un sentido, es porque este sentido ya estaba anunciado, potencialmente, en sus elementos, y también porque ese sentido de conjunto, literal, será sometido a un proceso de reflexión que lo lleve más allá de sí

a través de la lectura y de la recepción estética. Por otro lado, como trataré de mostrar a continuación, la totalidad fracasa para todo lector que la entienda como punto de llegada, como descubrimiento fundamental de una respuesta única, organizada sistemáticamente y clausurada en la última línea del texto.

2. El fragmento como «todo parcial»

La inconsistencia del significado propuesto por la totalidad fragmentaria y la naturaleza íntima de la experiencia del sentido literario que cada lector realiza en su proceso de actualización textual me llevan a considerar el fragmento no sólo como instancia que pone en marcha el conocimiento, sino como la única entidad que permite que su estructura sea conocida. Mi estudio de la forma fragmentaria está fundamentado en el aspecto temporal de la experiencia del sentido que ésta precipita, temporalidad que abordaré a través de la tesis que J.L. Pardo expone en *La regla del juego*. Siguiendo a este filósofo, asumo el fragmento como una «anticipación» de la totalidad, como un «todo parcial»: un intento de realización del sentido de la totalidad en la parte (cf. Pardo 2008: 638 y ss.). Así, si la comprensión del *todo* es imposible porque éste, lejos de acogerse a la lógica de un sistema, se presenta como una instancia infinitamente inacabada, entonces la aprehensión de un sentido sólo puede configurarse a través de los anticipos parciales y sucesivos de los fragmentos. La progresión fragmentaria no procede por acumulación (de ser así, nunca acabaría), sino apunta ese sentido último e imposible *en cada vez*, presentándose como una sucesión de revisiones sobre lo aprendido.

El todo se realiza en el fragmento con la fuerza de una epifanía, con lo que la experiencia parcial e incompleta de la totalidad en la parte se presenta más valiosa que la observación del todo como sistema cerrado de elementos conectados. Esto es así porque la totalidad implicada en la experiencia fragmentaria no encuentra estabilidad en un lugar determinado, está siempre inacabada como sistema y aparece virtualmente en cada una de las partes que la componen:

> La totalité fragmentaire [...] ne peut être située en aucun point : elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce don il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sur un mode, disons, mathématique), mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui même, en chaque fragment. Que la totalité soit présente comme telle en chaque parti, et que le tout soit non pas la somme mais la co-présence, finalement, du tout à lui-même [...], telle est la nécessité d'essence qui découle de l'individualité du fragment (Lacoue-Labarthe 1978: 63-64).

La totalidad, según P. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, es el mismo fragmento en su naturaleza acabada, ambas entidades comparten una insuficiencia semántica esencial. Así como el puzzle exponía la versión fracturada de una realidad (cuadro, paisaje) siempre diferente y diferida de la propuesta por sus piezas, así como la imagen resultante del juego de construcción invitaba a un proceso de re-construcción imaginativa por parte del jugador, también la totalidad fragmentaria requiere que el sujeto se sumerja en un proceso infinito de aproximación semántica, un proceso idéntico al que desencadenan cada unos de los fragmentos que ésta acoge, y que es el proceder mismo del conocimiento. La totalidad fragmentaria es también *todo parcial* en tanto que invita, desde sus partes, a la búsqueda de una *totalidad total* situada más allá de ella, en un territorio imposible al que autores como M. Blanchot o E. Lévinas se refirieron como lo trascendente o el infinito[4].

Entendida en esta naturaleza un tanto precaria, la totalidad fragmentaria ha de apoyarse, pues, en la anticipación de sí misma que realiza en cada uno de sus fragmentos constitutivos. De este modo, en un movimiento metonímico —«le destin en forme de métonymie du fragment littéraire» (Guyaux 1985: 8)— cada fragmento *contiene el todo*, y, por decirlo así, se desborda, se sale de sí mismo y de sus limitaciones formales para realizar esa realidad que lo trasciende. Esta tensión entre la insuficiencia explícita del fragmento literario y la insuficiencia fáctica de la totalidad fragmentaria es, pues, el horizonte teórico que organiza este análisis.

3. El cuadro de Valène: fractalidad y mise en abyme

Recojo todas las ideas propuestas sobre el fragmento —su totalidad parcial, su destino metonímico, la tensión que mantiene con el todo— para atribuir a la escritura fragmentaria una estructura *fractal* en función de su comportamiento autosimilar: el conjunto (la obra literaria, el puzzle) es exacta o aproximadamente similar (en su estructura o en su sentido) a cada una de sus partes (fragmentos, piezas). Cada parte, pues, es una realización a pequeña escala de la totalidad, cada fragmento es un «microcosmos» de la obra que lo acoge[5].

---

[4] Las reflexiones sobre el lugar y el estatus del pensamiento metafísico llevadas a cabo por estos autores son especialmente interesantes en lo que al problema del conocimiento se refiere. Así, entiendo las obras *L'entretien infini* (M. Blanchot) y *Totalité e infini* (E. Lévinas) como trasfondo teórico de este artículo.

[5] De este modo lo explicaron los pensadores románticos que, en las páginas de la revista *Athenaum*, emblematizaron el fragmento como género literario: «Como una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar aislado del mundo que lo rodea y ser, en sí mismo, acabado y perfecto como un erizo» (*Athenaeum 206*, en Schlegel 2009: 105).

Trasladada a categorías narrativas, la dinámica autosimilar impuesta por la noción matemática del fractal puede reconocerse en el procedimiento de la mise en abyme, tanto en el nivel semántico como en el puramente estructural. Es precisamente desde esta forma narrativa que me gustaría abordar el comportamiento de VME, recurriendo para ello a un ejemplo representativo —la historia de Serge Valène— y a un fragmento textual (pieza del puzzle) concreto —el capítulo LI. Valène, «le peintre qui peignit l'immeuble» (VME: 634), se presenta al lector en primer término como el hombre que, durante diez años, introduce en el arte de la acuarela a Percival Bartlebooth, si no el protagonista, sí el generador de la historia que emblematiza el texto que ahora me ocupa. No obstante, la función que el pintor desempeña en la configuración de la novela no se acaba ahí, sino que éste, ocupado en la tarea de representar sobre un lienzo el edificio que habita y de reducir a escenas las historias de cada uno de los inquilinos, conquista una suerte de autoría intradiegética y se convierte en el equivalente ficcional del propio Georges Perec, autor extradiégetico. Esta equivalencia autorial resulta de la concepción de la tarea creativa de Valène como una mise en abyme de la del autor empírico, y convierte a su lienzo en un motivo desestabilizador, desencadenante de la incertidumbre referencial. El comportamiento autosimilar del discurso del capítulo LI convierte a cuadro y novela en construcciones funcionalmente equivalentes, que alternativamente se quitan autoridad la una a la otra. Como consecuencia, Serge Valène y Georges Perec, ambos insertos en la categoría del «autor», se convierten en elementos rivales.

Conviene, pues, prestar atención al carácter especular de la historia de Valène. El cuadro del anciano pretende ser una representación pictórica del mismo edificio que Perec quiso reproducir literariamente. Además, ambos artistas atienden a idénticas pautas para la realización efectiva de esa reproducción, y tanto uno como el otro están amparados por un texto que da cuenta de su proyecto. Así, cuatro años antes de la publicación de su novela, Georges Perec había dedicado uno de los capítulos de *Espèces d'espaces* (1974) —«L'immeuble»— a desarrollar el proyecto de una futura novela cuyo punto de partida estaría en la descripción de un edificio al que le hubieran arrancado la fachada —«J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée [...] de tel sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles» (Perec 2000: 81). La declaración de intenciones del ya anciano pintor, incluida en la «prière d'insérer» que originalmente inauguraba la lectura de VME, reproduce casi textualmente la intención perecquiana:

> C'est dans les derniers mois de sa vie que le peintre Serge Valène conçut l'idée d'un tableau qui rassemblerait toute son expérience. [...] Il représenterait l'immeuble parisien dans lequel il vivait depuis plus de cinquante-cinq ans. La façade en serait enlevée et l'on verrait en coupe toutes les pièces du devant, la cage de l'ascenseur, les escaliers, les

> portes palières. Et comme dans ces maisons de poupées dans lesquelles tout est reproduit en miniature [...], il y aurait dans chaque pièce les gens qui y avaient vécu et les gens qui y vivaient encore et tous les détails de leur vie, leurs chats, leurs bouillottes, leur histoire... (cit. en Bertharion 1998: 136-137)[6].

La convergencia en el objeto de la obra de Perec y la de su personaje se explicita en el capítulo LI, que *contiene* toda la novela en tanto que incluye, a modo de catálogo de los elementos que habrán de ser pintados, todas las historias narradas en ella (cf. VME: 281-286). La importancia de este capítulo para la comprensión semántica y estructural del texto no sólo se manifiesta en el lugar que ocupa con respecto a los otros fragmentos —es el eje que divide la novela en dos mitades simétricas—, sino que está apuntada ya desde su título: «*Le* chapitre LI», donde el artículo «le» se alza como elemento diferenciador y en cierto modo jerárquico, aludiendo a *ese* capítulo que organiza el resto de capítulos, que los contiene y los explica. El afán totalizador de este fragmento se logra mediante el procedimiento de mise en abyme anteriormente referido, y así, según el propio autor explica en la entrevista que en 1984 concedió a Cl. Oriol-Boyer y H. Mathews, el capítulo es «un microcosme dans lequel tout le roman est injecté»[7]. Pero, además, este recurso narrativo desencadena una reflexión crítica sobre la autonomía ficcional de la obra artística, así como una apología al proceso de creación que Georges Perec ya había puesto en práctica en *Un Cabinet d'amateur*. La naturaleza crítica de la mise en abyme está fundamentada en su carácter metaficcional: al reproducir los paradigmas compositivos de VME, el capítulo LI cuestiona la naturaleza mimética del arte y desestabiliza la ilusión referencial[8]. Según la tesis de L. Dällenbach:

> En tant que *second* signe, la mise en abyme ne met pas seulement en relief les intentions signifiantes du *premier* (le récit que la comporte), elle

---

[6] Tomo el texto del estudio de J.-D. Bertharion porque la *Prière d'insérer* no está incluida en ninguna de las ediciones francesas consultadas (todas en Le livre de poche), y tampoco en la traducción española (publicada en Anagrama). El criterio editorial por el que se rechaza la inclusión de este paratexto es, desde mi punto de vista, una perdida significativa, pues la focalización de la *prière d'insérer* en la historia de Valène se entiende como el reflejo de la presencia, implícita, de Bartlebooth en la teoría del puzzle del *préface*. De conservarse ambos textos, la importancia estructural de los personajes vendría enfatizada en espacios relativamente externos a la narración principal, tal y como probablemente proyectó el autor.

[7] « Ce qui estimule ma racontouze... » /entretien avec Claudette Oriol-Boyer et Harry Mathews ; *TEM*, nº1, 1984 (en Bertharion 1998: 139).

[8] « Toute mise en abyme est une interrogation sur le mécanisme de la représentation : métaphoriquement, transposée dans l'aire linguistique, la mise en abyme questionne la mimesis, l'imitation du réel, l'illusion référentielle (qui repose sur la confusion des plans du réel et du texte) » (Bertharion 1998: 129).

> manifeste qu'il (n')est lui aussi (qu')un signe et proclame tel n'importe quel trope —mais avec une puissance décuplée par sa taille : *Je suis littérature, moi et le récit qui m'enchâsse* (Dällenchach 1977 : 78-79).

Reproduzco, por fin, un pasaje del texto referido, lo que me permitirá considerar las particularidades de la configuración narrativa derivada de este procedimiento especular:

> Il serait lui même dans le tableau, à la manière de ces peintres de la Renaissance qui se réservaient toujours une place minuscule au milieu de la foule des vassaux, des soldats, des évêques ou des marchands [...]. Il serait lui-même dans son tableau, dans sa chambre, presque tout en haut à droite, comme une petite araignée attentive tissant sa toile scintillante [...]. Il serait debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même, [...] en train de peindre la figurine infime d'un peindre en train de se peindre, encore une foi une de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites (VME: 279-280).

En el listado de los personajes («longue cohorte de ses personnages», VME: 281) que forman parte del lienzo de Valène y que Perec incluye al final del capítulo, se incluyen los ciento siete inquilinos del número 11 de la calle Simon-Crubellier, definidos por unas circunstancias que coinciden con las ciento siete historias de VME. Entre ellos aparece Serge Valène, que es al tiempo autor de la pintura y parte integrante de la realidad que esa pintura reproduce. Valène se incluye a sí mismo en su cuadro, y no sólo eso: se incluye a sí mismo pintando ese cuadro que proyecta, que le incluiría, de nuevo, a sí mismo pintando el cuadro, y así en una progresión infinita que confirma la autosimilitud exacta que antes predicábamos de este fragmento intencional: si tomamos el cuadro como texto, la mise en abyme se encadena y genera infinitos niveles diegéticos.

Dos puntualizaciones. La primera se refiere al tiempo verbal empleado: el uso del condicional (*il serait*) se debe al carácter hipotético de un proyecto que nunca superará su estatuto de proyecto, pues, cuando muere, Valène sólo habrá alcanzado a dibujar el esquema de un edificio sin ninguna figura dentro. Tal y como se lee en el «Épilogue», «la toile était pratiquement vierge : quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendra habiter» (VME: 580). Como el sentido de la obra imaginada por Perec, el proyecto de su personaje no se resuelve: el cuadro se reduce a un esquema que se confunde con el plano del inmueble que aparece al final de la novela, complicando aún más el vínculo referencial.

La segunda puntualización tiene que ver con la reproducción especular del mismo procedimiento de la mise en abyme, consideración ésta que está íntimamente relacionada con la sintaxis del fragmento. Expuse que, en un primer nivel de diégesis, Georges Perec duplica su condición autorial en una mímesis intradiegética cuyo resultado es la figura de Valène, autor de una obra que, subordinada a la ficción primera, comparte objeto con aquélla. Del mismo modo, la figura de Valène es también víctima de una reproducción mimética cuando se inmortaliza a sí mismo en su cuadro, convirtiéndose así en un personaje de su propia ficción. Pero la repetición hacia adentro de los motivos del autor y de la obra de arte no se acaban en esta primera mise en abyme, sino que el Valène-personaje creado por el Valène-pintor —que a su vez es creado por su alter ego Georges Perec, escritor— vuelve a desempeñar una función autorial en el seno de esa pintura doblemente ficticia, de forma que se dibujará a sí mismo nuevamente en su cuadro. Este reflejo abismado que multiplica infinitamente los descensos de la diégesis se manifiesta, en el nivel de la enunciación, a través del procedimiento anafórico, técnica de repetición que será habitual en VME, tanto en el interior de cada fragmento como a nivel estructural[9]. El capítulo LI acude a la anáfora como conector entre los párrafos y como procedimiento generador de ritmo iterativo, pero también como expresión lingüística del contenido especular que en él se reproduce.

4. Inestabilidad del referente: el «realismo» de Georges Perec

Esta estructura fractal, evidente en el capítulo LI por su naturaleza extremada de mise en abyme, contribuye a un proceso de desvanecimiento del referente textual, del que ya he dado algún indicio en las páginas anteriores. Tras conocer el proyecto de Serge Valène es lícito que el lector se pregunte por la naturaleza del *objeto* a cuya descripción se entrega la novela. Objeto éste que, empleando la imagen propuesta por Perec en un pasaje de su gran obra, sería como esa caricatura de W.E. Wills «qui représente en même temps une jeune et une vieille femme» (VME: 400) y se balancearía entre el edificio de la calle Simon-Crubellier y la reproducción de ese edificio en el cuadro de Valène. De igual modo, cabría preguntarse si el plano que aparece al final de la novela es, efectivamente, el plano del número 11 de la calle Simon-Crubellier, ése que sostiene la mujer que sube las escaleras en el primer capítulo de la novela; o si se trata del esbozo del lienzo que el pintor pudo realizar antes de ser sorprendido por la muerte. Así, como propone Bertharion:

[9] Entiendo por «anáfora estructural» las repeticiones a nivel macrotextual: el autor repite información para retomar las historias fragmentadas de los inquilinos, y, más allá, llega a reproducir literalmente su «Préambule» hacia la mitad de la novela.

> Le roman ne présente explicitement aucune certitude référentielle. La lecture oscille constamment entre deux ancrages sans pouvoir réellement trancher: le texte est-il une représentation verbale au premier niveau de l'immeuble, ou bien une représentation verbale d'une représentation picturale de l'immeuble ? (Bertharion 1998: 137).

La incertidumbre que propone esta doble referencia, contiene, si se analiza en detalle, una nueva paradoja. Lo que llamaré *referencia extradiegética* —es decir, el edificio como objeto situado fuera del discurso novelesco (en París) y descrito por un autor empírico (Georges Perec)— es *más ficcional* que la referencia intradiegética —el cuadro de Valène—, que existe como parte de un universo de ficción. Me explico: no existe en París ninguna calle Simon-Crubellier que aloje un edificio en su número 11. No hay, por tanto, una correspondencia entre la representación novelesca del inmueble y su existencia en el mundo de los acontecimientos, con lo que la referencia a la que apunta la narración extradiegética no existe más allá de la diégesis. No pretendo establecer en ello una falta, pues nada exige a un texto literario una relación verdadera con el mundo fenoménico, sino introducir una vuelta de tuerca muy propia de los juegos perecquianos. Vuelta de tuerca que se completa si atendemos a que el cuadro de Valène, explícitamente ficticio en tanto que forma parte de un artificio literario, encuentra una referencia cierta más allá del universo creado por la diégesis: tal y como expone Perec en *Especes d'espaces*, éste tomaría como modelo un dibujo de Saül Steinberg que propone la misma visión de un inmueble sin fachada[10].

Aunque tal vez este juego de referencias no resulte muy significativo para la narración, quiero rescatarlo porque contribuye a la reflexión crítica sobre la naturaleza de la obra de arte y al modo en que ésta cristaliza todo proceso de conocimiento de lo real. Mise en abyme e inestabilidad referencial apuntan, en fin, a una reflexión sobre el «realismo» de un texto literario, que ya no se entiende en el sentido decimonónico —es decir: la construcción de una ilusión cuyo objeto, como afirma F. Lyotard, sería «estabilizar el referente» y «preservar las conciencias de la duda» (Lyotard 1987: 16)—, sino que permite la reproducción artística de la sospecha sobre la realidad de lo real. Así, si la literatura (y el arte, en general) expone sus mecanismos compositivos, ésta le proporciona al sujeto la certidumbre y la estabilidad que el funcionamiento del mundo le niega. La exhibición del código que promociona toda la literatura experimental heredera del *nouveau roman* afirma la

---

[10] «Les sources de ce projet sont multiples. L'une d'entre elles est un dessin de Saül Steinberg paru dans *The Art of Living* (Londres, Hamish Hamilton, 1952), qui représente un meublé (on sait que c'est un meublé parce qu'à côté de la porte d'entrée il y a un écriteau portant l'inscription *No Vacancy*) dont une partie de la façade a été enlevée, laissant voir l'intérieur de quelque vingt-trois pièces (je dis quelque, parce qu'il y a aussi quelques échappées sur les pièces de derrière)» (Perec 2000: 82).

autonomía del discurso literario y sitúa en él la posibilidad del conocimiento, puesto que permite establecer relaciones analógicas con la realidad:

> Le roman a ainsi pour principale caractéristique de s'inscrire dans un horizon épistémologique (pour Michel Butor le roman est «le domaine épistémologique par excellence, le lieu par excellence où étudier la façon dont la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître») et d'opérer une véritable exhibition des codes littéraires (Bertharion 1998: 125).

Esta idea de «horizonte epistemológico» instaurado en los límites de la textualidad de una obra literaria resulta clave en todo proceso de conocimiento de lo real. En su afirmación como hecho lingüístico y como creación de ficción, la literatura (post)moderna explica su propio acontecer y permite al lector acceder a una verdad rastreable en los límites de su forma —en este caso, la «*mise en abyme* du code» propuesta por la figura de Valène revela el funcionamiento del universo semiótico en que se desarrolla porque repite ese funcionamiento en un nivel diegético inferior. De igual modo, el arte puede entenderse como una *mise en abyme* de la realidad que acontece fuera de la diégesis, pero no a la manera mimética —el arte explica la realidad porque la reproduce, porque se establece como su equivalente— sino por *analogía*: si el universo cerrado de la obra de arte permite un conocimiento de su verdad a partir de las relaciones entre sus términos, la verdad del mundo ha de ser abordada de igual modo. El arte no revela el significado del mundo, sino que propone un *método* para su aprehensión.

En un ensayo titulado «Pour une écriture réaliste», Perec defiende este tipo de realismo ya no regido por un imperativo mimético de transparencia por el que el texto desaparece como hecho ficcional para convertirse en la realidad misma, sino gobernado por un discurso que se hace *evidente* (evidentemente construido y ficticio) para reivindicar así su autonomía y su capacidad analógica para presentar el mundo en su dinámica de funcionamiento. «Le réalisme est, d'abord, la volonté de maîtriser le réel, de le comprendre et de l'expliquer» (Perec 1992: 53). En este sentido, el procedimiento de la *mise en abyme* y la autosimilaridad del discurso fragmentario tienen por función manifestar los límites de la totalidad en la construcción del sentido literario (y analógicamente, en la experiencia del sentido del ser en el mundo), exigiéndole al lector un esfuerzo suplementario de refiguración que logre acabar semánticamente un artefacto cuya estabilidad sólo es incontestable a nivel formal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHARION, J.-D., *Poétique de Georges Perec: «... une trace, une marque ou quelques signes»*. Saint-Genouph: Librarie Nizet, 1998.

BLANCHOT, M., *L'Entretien infini*. París: Gallimard, 2001 (1969).

DÄLLENBACH, L., *Le récit spéculaire*. París: Seuil, 1977.
GUYAUX, A., *Poétique du fragment. Essai sur les 'Illuminations' de Rimbaud*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1985.
LACOUE-LABARTHE, P. & NANCY, J.-L., *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Seuil, 1978.
LÉVINAS, E., *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1971 (1961).
LYOTARD, J.-F., *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987 (1986). Traducción de Enrique Lynch.
PARDO TORÍO, J.L., *La regla del juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2004.
PEREC, G., *La Vie mode d'emploi*. París: Le livre de poche, 2009 (1978) [VME].
---, *Espèces d'espaces*. París: Galilée, 2002 (1974).
---, «Pour une écriture réaliste», en *L.G. Une aventure des années soixante*. París: Seuil, 1992.
SCHEGEL, F., *Fragmentos*. Barcelona: Marbot, 2009. Traducción de Pere Pajerol.

Salomé dans l'univers féminin de Jean Lorrain

Victoria FERRETY MONTIEL
Universidad de Cádiz

Jean Lorrain (Fécamp 1855 - Paris 1906), est un écrivain français du XIXe siècle, appartenant au mouvement décadent. On pourrait dresser une liste de tous les appellatifs pour se faire une idée de cet écrivain quasiment personnage de la fin de siècle. Rachilde, directrice du Mercure de France disait de lui qu'il était le «Fanfaron du vice» ou encore Mallarmé le surnommait «l'Aigu». Pour bien d'autres, Jean Lorrain est comme le mentionnait Joris-Karl Huysmans, auteur du bréviaire des décadents « À Rebours » (1884), l'écrivain suprême du « cru et faisandé ». Plus récemment, en 2005, Thibaut d'Antonay reçoit le prix Goncourt « Jean Lorrain : miroir de la Belle-Époque ». Il s'attarde plus sur la vie personnelle de cet homme qui est friande d'anecdotes puisque Jean Lorrain était le chroniqueur le mieux payé de la Belle-Époque. Il fut également un renommé critique d'art. La liste est longue mais sans nul aucun doute, son œuvre reste encore méconnue pour la plupart d'entre nous. Il y a quelques raisons à cela : Lorrain demeure probablement l'un des seuls écrivains et chroniqueurs de la Belle-Époque qui ait vécu à découvert et en totale concordance avec son époque, car il a su mieux que nul autre, montrer et démasquer les immondices humaines de son univers contemporain qu'il considérait à la dérive, en totale liquidation. Ceci lui valut à juste titre les représailles de ses contemporains :

> Lorrain, disparu, paya la rançon du polémiste. Tous ceux que vivant il avait fouaillés d'une plume cruelle, se vengèrent du satiriste défunt. Les calomnies, les médisances furent à profusion répandues contre celui qui était si terriblement craint, lorsqu'il rédigeait ses fameuses chroniques que personne n'a jamais égalées. (Dorsenne 1927: 4)

Et ainsi soit-il, il sera fortement censuré pendant près d'un siècle pour avoir eu la vaillance et l'intrépidité de dire ouvertement ses pensées et s'agiter contre une société qu'il jugeait insoutenable. Il nous faudra atteindre les années 70 pour le redécouvrir autrement, en nous attardant non plus sur son côté biographique mais, en rétablissant la valeur et créativité narrative mises à notre disposition pour notre bon plaisir de lecteur. Ses œuvres sont importantes si on en juge : Ses 10 romans, 4 recueils de poésie, 14 pièces de théâtre, 17 chroniques, 23 nouvelles, 6 contes, 5 récits de voyages et d'autres qui sont en cours d'édition. Ceci nous donne un bref aperçu de l'œuvre de cet écrivain qui mérite fortement d'être redécouverte.

Pour cette communication de Salomé, j'ai choisi deux de ces romans, «Monsieur de Bougrelon» (1897) et, «Monsieur de Phocas» (1901) qui connut un succès méritoire lors de sa sortie. À noter que ces deux romans possèdent un caractère fantastique. D'une part, mon choix s'est établi par rapport à la duplicité du personnage masculin principal présente dans les deux romans : M. de Bougrelon/monsieur Mortimer. Présent/Passé ; Duc de Fréneuse/M. de Phocas. Passé/Présent. D'autre part, par rapport à l'approche qu'il fait de Salomé dans ces deux romans. Une approche singulière car Salomé est celle qui détient le pouvoir de guérison, celle qui provoque le sentiment d'amour. Toutefois, pour revisiter la figure de Salomé, la décrire dans la littérature de Jean Lorrain, il nous semble avant tout essentiel de faire une approche chronologique en ce qui concerne le meurtre Fondateur de Jean le Baptiste. Ce sera la première partie de notre intervention. Dans la deuxième partie, nous essayerons de voir comment Jean Lorrain l'intègre dans ces deux récits.

Première partie : Passer en revue le mythe de Salomé

Nous nous proposons de faire une approche de Salomé à travers les époques afin de comprendre son évolution. Tout d'abord qui est Salomé? *La danseuse biblique qui demanda la tête de Jean le Baptiste***.**

1. Le point de départ de Salomé on le trouve dans le *Nouveau Testament* et dans l'*Évangile* de Marc 6,14-29: (chapitre, verset)

> La fille de ladite Hérodiade entra et dansa, et elle plut à Hérode et à ses convives. Alors le roi dit à la jeune fille: «Demande-moi ce que tu voudras, je te le donnerai. Et il fit le serment: Tout ce que tu me demanderas, je te le donnerai, fût-ce la moitié de mon royaume! Elle sortit et dit à sa mère: Que faut-il demander? - La tête de Jean le Baptiste» répondit celle-ci.

Jean le Baptiste est le prophète qui a annoncé la venue de Jésus de Nazareth. Il accuse Hérodiade d'adultère car elle s'est remariée avec le frère de son mari et il incite les gens à la lapider. Elle le fait emprisonner. Peur d'Hérodiade? Courroux d'Hérodiade? Voici pensons-nous les éléments qui vont précipiter la mort du prophète.

2. Dans l'*Évangile* de Matthieu 14,1-12:

> Or, comme Hérodiade célébrait son anniversaire de naissance, la fille d'Hérodiade dansa en public et plut tant à Hérode qu'il s'engagea para serment à lui accorder ce qu'elle demanderait. Endoctrinée par sa mère, elle lui dit: « Donne-moi ici, sur un plat, la tête de Jean-Baptiste».

Nous pouvons constater que Salomé ne porte pas de nom. Elle est la fille de...

3. Ce sont dans les *Antiquité Judaïques*, qu'apparaissent pour la première fois le Nom de Salomé: pratiquement en même temps que dans les textes évangéliques, à la fin du 1[er] siècle. Flavius Josèphe, historien juif qui se consacre aux 5000 ans de l'Histoire du peuple juif, trace une généalogie où est mentionné le nom de Salomé à plusieurs reprises. À savoir que Salomé signifie : la paisible/la pacifique face à ce crime monstrueux.

4. Les Pères de l'Église vont reprendre le texte fondateur de Salomé, en s'appuyant sur sa danse provocatrice et sensuelle pour démontrer que ce type de femme n'est que l'instrument rêvé du démon, en définitive, l'œuvre du Diable. Ils condamnent à l'unisson ces deux femmes, la vierge et la mère, ne faisant d'elles qu'un seul et même objet d'abomination.

Remarque : On peut se demander si la fameuse danse de Salomé est véridique. On peut en douter étant donné qu'elle était princesse de sang, ce qui paraît inconcevable et scandaleux pour une personne de son rang. Les esclaves, par contre, on le sait, dansaient dans les banquets.

5. Le Moyen-Âge quant à lui, reprendra la figure évangélique de Salomé mais sa danse sera transformée en danse macabre puisqu'elle meurt à la fin décapitée par les glaces d'un fleuve (IV[e] siècle *Le Poena talionis*). Le Christianisme en pleine apogée ne peut accepter qu'elle en réchappe après un tel acte. Cette époque par excellence qui clame que la chair est synonyme de péché fera de Salomé, la chair (la luxure) et Jean-Baptiste, l'esprit. Dans un texte de Nivard XII[e] siècle (*le Roman d'Ysengrin*), on trouve une transformation intéressante de Salomé, puisque celui-ci suggère qu'elle est amoureuse du prophète. Nous avons également des œuvres picturales qui remontent à cette période, la plus ancienne serait celle du peintre Johannes Gallicus qui date du VI[e] siècle où Salomé apparaît dans un évangéliaire. On la retrouve également sur des vitraux des peintures dès qu'on veut parler de la vie de Jean Baptiste.

6. du XVI[e] au XIX[e] siècle

Avec l'arrivée de Luther, les protestants utilisent la figure de Jean Baptiste comme chef spirituel. La transmission orale et écrite de cet épisode biblique donnera à Hérodiade, la responsabilité de son acte abominable puisqu'elle se sert de sa fille pour se venger. Cependant, c'est grâce aux arts graphiques qu'on assiste à la naissance de Salomé car elle va se séparer de sa mère, endossant entièrement la responsabilité de ses méfaits. Salomé deviendra la femme unique, l'Exemple.

7. Le XIX[e] siècle

7.1 Salomé dans les Arts graphiques

Ce siècle sera particulièrement fertile en matière de figuration faisant de Salomé, une femme qui peut se convertir en toutes les femmes. La couleur de ses cheveux qui passe du blond, roux au brun est un exemple significatif de l'appropriation qu'on s'en fait en fonction de l'époque et du courant spirituel qui la traverse. Un exemple qui nous paraît essentiel dans la matérialisation de cet épisode biblique est le tableau de Henri Régnault, en 1870 : *Salomé*, où on voit la danseuse, tenant le bassin et le couteau qui doivent servir à la décollation de Saint Jean-Baptiste. On assiste ici à un effacement de l'image initiale qui était la tête du Saint, pour une projection des accessoires qui vont servir à l'acte lui-même. Ce tableau est le coup d'envoi à un imaginaire qui va faire glisser l'image initiale vers une seconde lecture et interprétation de la décollation. Gustave Moreau, peintre par excellence des décadents, s'inspirera de la Bible et de Salomé pour réinterpréter la femme contemporaine qu'il considère dangereuse. A ce propos il dit d'elle : « l'être inconscient, folle de l'inconnu, du mystère, éprise du mal sous une forme de séduction perverse et diabolique » (Selz 1978: 51). Ses œuvres principales sont : l'*Apparition* et *Salomé dansant devant Hérode*. On peut dire que les peintures vont jouer un rôle essentiel dans la survivance de Salomé.

Quant à la littérature, c'est à partir du XIX[e] siècle que Salomé va recouvrer la vie d'une façon particulière.

7.2 Salomé dans la littérature (diverses interprétations)

. Heinrich Heine

Le poème de l'*Atta Troll* de Heinrich Heine publié en 1847 est un point de départ dans la réinterprétation du mythe de Salomé en faisant d'elle un personnage à part entière. Poème quelque peu satirique qui relate la chasse volante des sorcières du Moyen-Âge. Trois femmes y sont représentées : Diane, Habonde la sorcière et Hérodiade.

. Stéphane Mallarmé « *Hérodiade* »

Il commença en 1864 ce poème et le retravailla jusqu'à sa mort. (Poème inachevé). Il insère dans son poème un nouveau personnage qui est celui de la Nourrice et efface celui de la mère instigatrice de ce crime. Il baptise Salomé d'Hérodiade (car le mot évoque pour lui une grenade rouge). Il met l'accent sur la virginité de Salomé, et fait d'elle une métaphore de sa conception de l'art.

. Gustave Flaubert « *Hérodias* »

On sait que Flaubert se documente toujours lorsqu'il entreprend une nouvelle œuvre. Son récit va se centrer autour du tétrarque Hérode et d'Hérodias (qui n'est autre que Hérodiade). Elle essaye de le manipuler parce qu'elle a peur de se faire répudier. Elle utilise donc sa fille Salomé pour le contraindre à accepter sa requête qui n'est autre que la tête du saint. Flaubert fait danser une autre fois Salomé, comme Hérodias le fit elle-même dans sa jeunesse. JK Huysmans : « *À Rebours* » 1884, considéré comme le Bréviaire du mouvement décadent.

C'est la Salomé de Gustave Moreau qui est introduite dans le récit. Celle de deux tableaux « *Salomé dansant devant Hérode* et l'*Apparition* ». Dans son récit, il décrit les deux tableaux : En second plan, nous avons pour les deux tableaux, une cithariste, le bourreau, Hérode et sa femme (Hérodiade).

Dans l'*Apparition* :

En premier plan nous avons Salomé qui danse et qui partage la toile avec la tête de Jean Baptiste qui semble flotter dans les airs. Elle le désigne du doigt en tendant le bras (allusion à la scène de Judas qui avait désigné et trahi le Christ).

Dans *Salomé dansant devant Hérode*, elle est seule en premier plan, avec un lotus dans la main qui désigne quelque chose mais on ne voit pas de quoi il s'agit. On imagine que c'est la tête ou Jean Baptiste, lui-même, qu'elle désigne.

Enfin pour finir avec les interprétations de Salomé, avant de passer à celle de Jean Lorrain nous devons commenter « Salomé » d'Oscar Wilde.

. Oscar Wilde : « *Salomé* » 1894, pièce de théâtre

Au début, il voulait l'intituler la décapitation de Salomé. Wilde reprend la scène biblique où Salomé demande la tête du saint mais il ajoute dans son œuvre, une scène où cette dernière dans une sorte d'élan d'amour embrasse la tête du prophète. Le tétrarque hors de lui ordonne qu'on l'exécute sans véhémence. Cette fin où Salomé meurt est innovatrice et donne fin à l'épisode de la Bible. Passons maintenant à l'interprétation de Jean Lorrain.

Deuxième partie : Salomé et l'univers féminin chez Jean Lorrain

On peut constater que de la seconde moitié du XIXe siècle jusqu'à la fin de siècle, parler et écrire sur Salomé devient comparable à un phénomène de mode. Tous les écrivains s'y prêtent, s'y risquent et font que Salomé devienne une figure de proue en ce qui concerne la nouvelle caractérisation de la figure féminine. Figuration qui n'en demeure que négative dans l'ensemble.

Chez Jean Lorrain, nous pouvons remarquer qu'il existe deux types de Salomé, la première qui n'est autre que la femme contemporaine, abhorre dans ses récits des traits ignominieux, et généralement se caractérise par un nom qui semble

à lui seul la résumer (ex. *Poison de la Riviera* : La Comtesse Chocolat, Mme Fessard, etc...). La seconde Salomé par contre, entre en scène, flamboyante et mystérieuse comme pour donner du leste, contrecarrer cet univers trop pesant. Grâce à elle, nous entrons dans un univers féminin essentiellement artistique et fantasmagorique.

Première étude : *Monsieur de Phocas*, 1901. Se présente sous forme de journal intime, de manuscrit personnel.

M. de Phocas qui s'appelle également Le Duc de Fréneuse remet un manuscrit au narrateur (qui est éditeur) car il décide de s'embarquer pour l'Asie trouver un remède à ses obsessions, à sa névrose. En fait, il veut fuir Cosmopolis, la France et la vieille Europe car il souffre d'une chose Bleue et Verte. Il lui fait promettre de lire le manuscrit dès qu'il sera parti. Dans son manuscrit il raconte comment il en est arrivé à perdre la raison et, sa maudite rencontre avec le peintre, Claudius Ethal qui a la même obsession que lui, celui des portraits et des masques. Ce personnage secondaire qui est une sorte d'alter égo négatif va exacerber au paroxysme la souffrance et les maux qui habitent le Duc de Fréneuse, faisant que ce dernier décide d'en finir avec lui en le tuant.

Ce personnage principal qui personnifie la fin-de-race se refuse l'instinct reproducteur et instaure un régime contre-nature. Lorrain qui refuse l'hypocrisie romanesque de la vraisemblance et de la véracité Naturaliste trace un labyrinthe hermétique en employant l'intertextualité ; à ce propos, il écrit dans un Pall-Mall Paris: «La littérature, ce serait cette lutte sans fin, cet équilibre impossible, entre des mots qui mordent et des mots qui meurent; des mots qui fouettent et des mots qui pâment» (Lorrain 1936: 40).

En revenant à la construction de ses personnages féminins qui font allusion à Salomé, celle-ci s'opère en premier lieu comme une quête désespérée pour atteindre inconsciemment un certain type de recherche de l'Idéal. Un des personnages féminins qui provoque cette fascination s'appelle Izé Kranile; on apprend qu'elle est danseuse de Ballet, on la croit juive d'Orient, on la compare à Aphrodite et Ganymède; à la Venus Callipyge, à la Venus Alcibiabée. Curieusement, il demande la couleur des yeux de la danseuse : On lui répond que « Les yeux [sont] très beaux, des yeux qui ont longtemps regardé la mer » (Lorrain 2001 : 78). Cette couleur bleue de l'immensité de la mer est celle qui va provoquer chez le Duc, cette envie irrépressible d'aller la voir, la connaître, la regarder.

Voici comment en parle dans son journal le Duc de Fréneuse lorsqu'il décide d'aller la voir danser sur scène: En premier, il la décrit comme « une grande fleur qui danserait ». On constate la dépréciation de la nature et de la femme qui semble aller de pair. La nature qui tend normalement au concept de Beauté, par

l'emploi de l'adjectif grande surdimensionne la fleur en lui enlevant la notion de fragilité et beauté que supposément on entend par le mot fleur et fait d'elle quelque chose d'aberrant; la danse par contre, aurait une connotation exclusive de séduction donc péjorative. Ici, nous avons une allusion évidente à Salomé qui danse devant Hérode. Ensuite, il met aussitôt en doute le nom de la danseuse comme pour effacer son identité, pour faire d'elle une créature qui matérialise tous les péchés:

> (Izé Kranile, un bien joli nom si c'est le sien. Est-ce qu'on sait jamais avec ces créatures ! car, malgré son beau torse en offrande et l'affolante cambrure de ces reins, cette Izé est vraiment la plus sotte et la plus impudente des allumeuses, la plus maladroite que j'aie encore vue dans un corps de ballet). (Lorrain 2001 : 79)

Elle est comme la Salomé biblique qui n'avait pas de nom, qui n'était que la fille d'Hérodiade. L'innommable, l'abominable. Si au début il la dénigre avec une méchanceté évidente, c'est au moment où il va voir sur scène que la vision qu'il a d'elle, se transforme radicalement, comme s'il ne s'agissait que d'une apparition providentielle. Il la compare explicitement à Salomé en faisant d'elle, une Salomé peinte ou écrite qu 'on peut retrouver sur un tableau de Gustave Moreau ou dans le roman de Gustave Flaubert, intitulé « Hérodias ». De femme anonyme, Izé Kranile se transforme en interprétant en chair et sang toutes les Salomés possibles:

> Salomé ! Salomé ! la Salomé de Gustave Moreau et de Gustave Flaubert, c'est son immémoriale image que j'évoquais immédiate, le soir où Kranile jaillit sur scène, lancée en avant comme une balle et comme une balle rebondissante dans sa nudité de stryge aggravée de voiles noirs. (Lorrain 2001 : 80)

Il décide d'aller la voir à sa loge et il remarque que cette femme, cette danseuse qui lui inspire l'image de Salomé a des attitudes masculines lorsqu'elle est assise, nous dit-il : « Kranile assise en garçon, une tête de gamin vicieux, sa tête de stryge » (Lorrain 2001 : 81). Même si elle renvoie à l'indéfinissable, avec cette relation ambiguë femme-garçon, s'il est allé la voir c'est uniquement pour voir ses yeux, la profondeur de son regard : Ses yeux ! On ne m'avait parlé que de ses yeux. C'est pour ses yeux que j'étais allé vers elle et toute la nuit je n'eus qu'une hantise. (Lorrain 2001 : 81) Dans la recherche obsessive de ce regard, comme s'il s'agissait d'un dépouillement émotionnel, le Duc voit en doutant encore de son identité la possibilité de pouvoir guérir: « Izé Kranile ! Qui sait ? Elle m'eût guéri, celle-là si elle avait voulu. » (Lorrain 2001 : 81).

Toutefois, on constate que le regard de cette Femme-Salomé le raccroche à une autre réalité, celle de l'androgyne. C'est au moment où le personnage se fissure grâce au regard de cette danse aux apparences de Salomé, qu'il instaure à sa

place, la possibilité de l'Androgyne, allant même jusqu'à le nommer : « Il me semble toujours que sous ces masques luisent et me regardent les liquides yeux verts du pastel que j'aime, le regard lointain de l'Antinoüs. » (Lorrain 2001 : 89)

Le mythe de Salomé qui symbolise la castration masculine par l'acte de décollation va lui permettre d'envisager que c'est uniquement ce type de femme qui peut le guérir. Comme il s'agit d'une femme de mœurs libres, modèle prépondérant de la femme moderne fin-de-siècle, non seulement elle se donne le droit de décliner son invitation mais va même jusqu'à dire de lui : « Izé Kranile a raconté partout que j'étais impuissant. » (Lorrain 2001 : 84). C'est en le coupant de sa pulsion sexuelle, qu'elle lui permet d'atteindre la véritable dimension esthétique, concevoir l'unique œuvre d'art qui perdure intacte au défi des siècles dans la figure de l'éphèbe androgyne qui est pour le Duc de Fréneuse le seul et véritable canon de beauté envisageable. Ici, en l'occurrence, il s'agit de la sculpture de l'Antinoüs : « J'ai passé toute ma vie au Louvre et le regard de l'Antinoüs me poursuit […] un moment j'ai cru y voir des lueurs vertes. Si ce buste m'appartenait, je ferai incruster des émeraudes dans ses yeux. » (Lorrain 2001 : 61)

On le retrouve dans un autre extrait :

> Depuis la basse comédie de cette fille, le dîner chez Paillard avec cette Kranile et Forie, les liquides yeux verts que j'ai vus luire un jour sous les paupières de plâtre de l'Antinoüs, la dolente émeraude embusquée comme une lueur dans les orbites d'yeux de statues d'Herculanum. (Lorrain 2001 : 85)

En enchaînant, avec un autre type de femme qui a les apparences de Salomé et grâce à laquelle il peut également guérir, est celle que l'on trouve dans les peintures de tableaux de maître. On apprend que le Duc a reçu une eau-forte d'un Hollandais Toorop qui porte comme nom, «Les Trois Fiancées», elles symbolisent la fiancée du Ciel, la fiancée de la Terre et celle de l'Enfer. Il ressent un élan d'amour pour celle de l'Enfer, l'Infernale : « Si elle existait comme j'aimerais cette femme ! Comme je sens que ce sourire et ces yeux dans ma vie, ce serait la guérison ! » (Lorrain 2001 : 113).

L'existence d'une telle femme dans la vie réelle supposerait également pour le Duc un éventuel rétablissement. On note encore une fois que c'est seulement ce type de femme, corollaire de Salomé, qui porte en elle une ambivalence danger/salut et la sensation du Bleu ou du Vert qui peuvent le rapprocher de son véritable Idéal, l'éphèbe androgyne: « Oh la hantise des prunelles émeraudées ! Si c'est là la guérison promise ».

Conclusion : Pour Lorrain, ce type de femmes « Salomé guérisseuse » sont un objet d'étude, car elle porte en elle le SACRÉ que l'Homme ne possède pas.

Elle lui permet d'atteindre un microcosme artistique pour pallier ce manque, ce vide existentiel, grâce à une quête quasi permanente et oppressive de l'Androgyne. En fait, pour Lorrain, ce type de Salomé bien plus qu'une finalité en tant que femme fatale et castratrice est l'unique recours pour y arriver.

Seconde étude **:** *Monsieur de Bougrelon*, 1897. L'approche que nous allons voir de Salomé ressemble plutôt à une éternelle histoire d'amour, mais sous la recherche et la souffrance permanente pour ce qui est Beau. Elle, Salomé, ou son souvenir, sont les seuls qui permettent cela.

Deux amis se trouvent en Hollande, à Amsterdam, ils sont en villégiature. L'un deux est le narrateur. Un soir, dans une taverne quelque peu sordide ils font la connaissance d'un vieil homme qui a une allure très particulière. (Ici Lorrain reprend l'accoutrement original de Barbey d'Aurevilly) Mr Bougrelon qui est le nom avec lequel il se présente fait allusion au nom de la compagne de Barbey : Mme Bougron (il y a là une certaine ironie de la part de Lorrain) :« Ce loqueteux était un grand seigneur, ce fantoche personnifiait une race, ce maquillé était une âme. » (Lorrain 1944: 19).

On apprend qu'il vient d'Île-de-France mais qu' il est venu s'exiler en Hollande depuis plus de 30 ans pour un homme Mr. Mortimer mais qu'il y avait une femme là-dessous. Il leur propose une visite de certains lieux de la ville. Dans ce pèlerinage touristique, il leur offrira une vision différente de ce qu'il considère être l'unique Art possible. Mr Mortimer qui n'est autre que son alter égo (il est celui qui agit) va accompagner ce personnage dans ses multiples péripéties. Il décide de les emmener au musée car c'est un endroit où il aimait passer ses heures avec son ami Mortimer et il leur parle de trois maîtresses, trois mortes et voilà ce qu'il dit : « J'avais là trois maîtresses, trois mortes dont les vivantes auraient pu être jalouses et à bon droit ; et, en effet, de toutes les vivantes que j'ai connues. » (Lorrain 1944: 35).

On apprend qu'il est fasciné par une femme, une courtisane qui se trouve dans un tableau de maître, celui où Luini :

> Il représentait une courtisane, une femme rousse, mais d'un roux comme seuls les Italiens savaient le peindre avec des rubis et des perles, tressés dans l'or des nattes. Je dis une courtisane, une Hérodiade sûrement, car elle portait, et avec quel geste ! une tête sanglante sur un plat de vermeil, et, si hideuse que fut cette tête, pâleur séreuse et prunelles révulsées, j'aurais voulu que cette tête fut la mienne, et décollé pour décollé, j'y eusse consenti pour être ainsi triomphalement porté par cette femme triomphante. (Lorrain 1944: 35)

Même s'il ne mentionne que le nom de la mère Hérodiade, nous savons d'emblée qu'il nous parle de Salomé. L'image du plateau est flagrante pour faire ce

rapprochement. À la différence des hommes qui craignent et condamnent ce type de femme, lui par contre voit en elle une femme qui symbolise la victoire. Il ressent une sorte de subjugation macabre en imaginant sa tête décapitée et portée par elle tel un conquérant. Il renchérit ce qu'il ressent pour elle en disant : « Je vous ai dit, Messieurs que j'adorais d'un sauvage amour l'Hérodiade de Luini» (Lorrain 1944: 37).

Il se sent attiré également par l'ambiguïté de la Primavera de Botticelli car elle alimente son angoisse et la souffrance d'art qui vit en lui.

Tel que vous me voyez, Messieurs, je fus épris durant deux ans de cette nymphe à face de goule et peut-être pis ! L'ambiguïté de son sexe nous tenait angoissés, fiévreux, exaspérés, M. de Mortimer et moi ; car nous eûmes toujours, mortes ou vivantes les mêmes maîtresses ; mais nous préférions les mortes pour l'inanité même de notre passion, trempée, telle une épée, dans la lave et le soufre et le soufre du désespoir… Une souffrance d'art, en vérité, telle a été notre jeunesse, notre jeunesse... (Lorrain 1944: 40).

On remarque que seul lui importe ce qui a attrait aux portraits de femmes qui ressemblent à Salomé comme ceux que nous avons cités auparavant mais, également à ce qui n'existe plus, à ce souvenir qui donne une réelle dimension et existence au vide que l'on retrouve à l'intérieur de certaines robes, il leur présente pour cette raison le vestiaire des mortes, une touchante variation artistique :

> Nous sommes ici dans le royaume de l'éternelle mélancolies. C'est un boudoir des spectres : regardez plutôt ces vitrines. Mais les spectres ont laissé là leurs linceuls de velours et de soie palpables et tangibles pour nous forcer à les ressusciter dans notre souvenir. Nous sommes ici dans une crypte et aussi dans un oratoire, un oratoire quasi divin. (Lorrain 1944: 45)

Dans ce passage suivant, nous avons une preuve évidente de l'élan d'amour que ces femmes mortes produisent en lui.

Car je sais les mots qui donnent des corps à ces guenilles, je sais les mots d'amour et de caresse qui rallument ici sourires et regards ; car ces Mortes reviennent, oui, Messieurs ces mortes reviennent parce que je les aime, et elles m'obéissent parce qu'elles le savent : l'amour seul ressuscite les morts. (Lorrain 1944: 50).

Conclusion : On peut constater que les Salomés qui sont mortes ou celles que l'on trouve dans les tableaux peuvent être aimées éternellement, ceci paraît même être la condition *sine qua non* qui fonctionne dans ce roman. En les comparant avec celles de Mr de Phocas, qui au-delà des Salomés-guérisseuses

profile la figure de l'esthète androgyne, dans Mr de Bougrelon, c'est la Salomé-souvenir qui recouvre toute sa beauté et splendeur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

LORRAIN, Jean, *La ville empoisonnée, Pallmall*. Paris : Editions Jean Crès, 1936.
LORRAIN J., *Monsieur de Bougrelon*. Paris : Passage du Marais, 1944.
LORRAIN, J., *Monsieur de Phocas.* Paris : Gallimard, 2001.
DORSENNE, J., *Nouvelles Littéraires*. Paris : 1927.
DOTTIN-ORSINI, M., *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris : Grasset, 1993.
SELZ, J., *Gustave Moreau*. Paris : Flammarion, 1978.

Les femmes dans l'univers de Jean Cocteau : du réel à la fiction à travers la communication et l'écriture

Catalina GONZÁLEZ MELERO
Universidad de Sevilla

Jean Cocteau a longtemps été considéré un touche-à-tout, l'auteur d'une œuvre sans profondeur, sans consistance, car impossible de le cataloguer ou de le classer dans un genre littéraire fixe ou dans un mouvement artistique déterminé. Il est vrai qu'il tenta toujours -comme un funambule veillant à ne pas tomber de sa ligne, «cette ligne étant le style de l'âme » (Fraigneau 1957: 6) - de se situer au-dessus des formes, au-dessus des genres, car, selon lui, il était poète en essence et dans le sens originaire du terme, c'est-à-dire, auteur, créateur, fabricant, artisan. Il obéissait à une force intérieure qu'il nomma, *l'Ange Heurtebise*. Cet être fantastique l'obligeait à se mettre au service de la poésie, mais surtout au service d'un public auquel il ne se lassa jamais de demander d'éclairer « sa nuit ». Dans son œuvre *Le Potomak* (Cocteau 1924: 54), qu'il écrit après avoir subi sa première *mue* artistique (1913-1914), il confesse : « Ma pudeur, être tout nu, ranger la chambre, éteindre. Et chacun apporte sa lampe ». Il s'expliqua continuellement dans ses journaux intimes, ses essais, sa correspondance ; se dénuda dans ses œuvres littéraires, graphiques, cinématographiques ; il maintint un dialogue constant avec son lecteur en faisant de lui son confident, son complice et parfois même son juge, voire son bourreau.

Sa vie durant, Cocteau bâtit autour de lui un univers propre, un monde à part qui le stimula et l'encouragea à accomplir la tâche ardue qui lui avait été confiée, celle de consacrer toute son existence et sa poésie à la recherche et la révélation de l'*invisible*. Des femmes vinrent peupler cet univers occupant ainsi une place prépondérante dans sa vie et dans son œuvre. Ses nombreux écrits, journaux intimes et vaste correspondance, constituent un précieux témoignage des principaux événements de la fin du XIXe et première moitié du XXe siècle. De son enfance à sa maturité et au fur et à mesure que le temps passe, son point de vue évolue et nous offre une perspective différente, tout aussi changeante que le siècle qui précède au nôtre.

1. Les femmes et Cocteau : généalogie affective et poétique.

1.1. Les femmes protagonistes de l'Histoire.

De la fin du XIXe siècle à la première moitié du XXe, le monde occidental va connaître une énorme transformation. Les structures sociales se bouleversent. Durant la Première guerre mondiale, les femmes sont pour la première fois

protagonistes de l'Histoire. Durant les années folles, elles participeront activement au grand bouleversement culturel qui aura lieu et prendront la parole. Et Jean Cocteau qui, comme il l'avoue dans son essai *La Difficulté d'être,* a comme « sport » préféré la « conversation » (Cocteau et Nourissier 2010 : 15), ne peut éviter de s'entourer d'elles, de converser avec elles, de maintenir une correspondance avec elles, de les peindre, d'agir même en découvreur de talent et de créer avec elles. Ainsi, connaître la vie de Jean Cocteau, c'est aussi découvrir les principales figures féminines d'une époque qui constitue une charnière entre notre passé et notre présent, entre la femme de l'Antiquité et celle de l'Avant-garde, tout en passant par celle du Siècle des Lumières et du classicisme. Mais étudier son œuvre, c'est aussi y retrouver le double fictionnel de ces femmes réelles. De la main du poète et de sa poétique du merveilleux, ces figures féminines réelles ont, comme Orphée dans le film homonyme de Cocteau (1949), croisé le miroir qui sépare la réalité de la fiction, ont passé de la *communication à l'écriture*, apportant leurs caractéristiques physiques, psychologiques et morales aux personnages féminins des œuvres du poète (pièces de théâtre, romans ou films) pour interpréter les rôles de protectrices, de muses, mais aussi de messagères de la mort.

1.2. Son image au miroir.

L'amour que ressent le poète envers les femmes de sa vie est davantage un « amour d'identification » qu'un « amour de possession », selon les termes employés par Jacques Brosse dans son œuvre *Cocteau* (Brosse 1970: 46) :

> La crise de 1913, rapportée dans *Le Potomak*, avait abouti à une sorte de dédoublement de personnalité : un nouvel être, encore inconnu, s'était révélé, quelqu'un qui dormait en lui s'y était réveillé. C'est ce quelqu'un dont les démarches suivantes précisent les contours, la nature, qui est d'un ange. Mais cet autre, avant de le trouver en lui-même, ou dans ce double qu'il commence à y découvrir, c'est en autrui qu'il le recherche. Autrui, l'autrui aimé, est donc cette part invisible de lui-même, dont il sent la présence sans la voir, en autrui manifestée, évidente, matérialisée, incarnée. Narcisse incapable de s'aimer soi-même […], et il en va de même de son esprit, de son caractère -, il a besoin de l'autre qui est son image au miroir mais une image magnifiée, l'image de ce qu'il voudrait être et a conscience de n'être pas (Id. : 46-47).

Nous trouvons donc chez Cocteau une quête de l'idéal féminin qui n'est autre que la quête de son moi poète. Si la réalité n'est pas suffisamment riche pour y aboutir, il puisera dans les mythes, les légendes ou son imaginaire, créant ainsi une généalogie affective et poétique. Là, les rôles attribués aux femmes sont bien définis. Elles sont soit les *protectrices* de cet univers poétique proche du merveilleux chrétien ou païen ; soit les *partenaires* féminines dans cette quête poétique, ses sœurs de lettres ou de création, qui, partageant avec lui son goût de la liberté, découvrent

avec lui les limites de cet univers particulier pour mieux les franchir ensemble ; mais aussi des personnages féminins qui, de l'autre côté de ces limites, vont agir en tant que *messagères* du mystère et de la mort, lui transmettant la force surnaturelle qui va stimuler sa création.

2. Les gardiennes d'un monde à part.

Parmi ces gardiennes, occupe une place prépondérante sa mère, Eugénie Lecomte (1855-1943): Mère bienveillante, Mère *terrible*. *Bienveillante* car elle accompagnera toujours son fils, même après sa mort, comme une « essence du lien puissant, castrateur et parallèlement fécond, qui les a unis » (Marny 1995: 185) ; mais *terrible* aussi parce que mystérieuse, aérienne et inaccessible. Dans une des lettres à sa mère, Cocteau écrit : « Je t'aime méchante mère si bonne et je t'embrasse » (Cocteau 2007: 104). Une analyse détaillée de sa correspondance, nous dévoile une relation ambiguë fervente, quasi amoureuse. Ses lettres commencent avec un « Maman chérie », « Ma chérie », ou tout simplement « Chérie » et terminent avec « Jean », « Ton Jean ». Lorsqu'il se trouve sur le Front durant la Grande Guerre, il l'implore de ne pas rompre le cordon ombilical qui le maintient uni à elle : « Écris-moi de longues lettres je serai moins loin ! »

Les rapprochements entre Eugénie Lecomte et certains personnages de son œuvre sont inévitables : nous trouvons des similitudes entre Eugénie Lecomte et le personnage de Jocaste dans *La Machine* infernale, pièce de théâtre qui représente le mythe d'Œdipe ; ou bien avec la mère possessive Yvonne dans *Les Parents terribles ;* et encore avec la mère de Jacques Forestier dans *Le Grand Écart*. Eugénie transporte aussi son fils au merveilleux chrétien. Le soir, alors qu'elle se prépare pour aller au théâtre, son enfant observe son image reflétée dans le miroir de sa chambre et, là, « la femme de chambre étalant la traîne à genoux, prosternée, [achève] de conférer à [sa] mère une noblesse de Vierge espagnole » (Cocteau 2003: 33).

À cette auréole de sainteté, s'ajoutent les attaches à un monde aristocratique révolu, mondain, teinté de classicisme avec « précieuses », salons et privilèges. Comme l'indique Pierre-Marie Héron dans son ouvrage, *Entre écriture et conversation,*

> Cocteau est au XXe siècle, l'incarnation la plus talentueuse et la plus complète, dans presque tous les domaines de l'art et toujours à la pointe de l'époque, de ce que signifie ce classicisme vivant, entretenu par une tradition orale et vécue. Avec lui s'impose une individualité littéraire fortement marquée par l'esprit de la conversation à la française, en raison de sa fréquentation des salons parisiens et de son propre don de parole. (Héron 2010: 12)

Tout comme sa mère, il aimera s'entourer de personnes de la haute société et de femmes d'origines princières comme Marie-Laure de Noailles ou Natalie Paley, ce que les surréalistes ne lui pardonneront jamais. Cherchant la protection des femmes, il fréquentera les salons des « précieuses » de la Belle Époque dont Mme Lucien Muhlfed, la comtesse Greffuhle ou Mme Alphonse Daudet. Cocteau y brille.

> La liste des salons où Lucien [Daudet] l'introduit serait fastidieuse à dresser, et le nom de leurs hôtesses, aussi âcre à agiter qu'un nuage de poussières : depuis la fin de l'Ancien Régime, ce paradis des causeurs, jamais Paris n'avait connu autant de « bureaux d'esprit », de l'hôtel du parc Monceau où la proustienne Mme Lemaire attirait le gratin bohème à cet autre où Marie Scheikévitch réunissait les belles âmes cultivées, en passant par les pestes littéraires dont raffolait Mme Le Chevrel. Disons juste qu'on y adorait les déguisements de carnaval et les concerts en chambre, les quiproquos, charades et autres jeux de mots, dont Cocteau fera l'un des ressorts de sa fantaisie – à l'exemple de ces enfants qui s'attendent à ce que la jeune fille « papillonnant » dans le palais décrit dans un conte s'envole réellement. Or personne plus que Cocteau ne pouvait mieux captiver ces habitués […](Arnaud 2003: 41).

D'autres femmes occupent une place importante dans cet univers à part bâti dès l'enfance : sa gouvernante Joséphine Ebel, garante du monde merveilleux des contes de fées, ainsi que certaines figures féminines qui vont durant toute sa vie apporter une certaine stabilité et sécurité au poète. Elles sont presque toutes rattachées à la terre, à une maison, à « un royaume enchanté ». Sa grand-mère, Émilie Lecomte (1828-1898), auprès de qui Jean Cocteau enfant trouve protection, achète la villa de Maisons-Laffitte où il passera ses vacances.

> Cette Atlantide que délimitent la grande maison familiale de Maisons-Laffitte l'été, avec son parc animé de jets d'eau et de feux d'artifice, et l'hôtel particulier de la rue La Bruyère dans le IXe arrondissement l'hiver restera pour lui l'équivalent de ce paradis antérieur où nous aurions vécu avant de naître et que nous regrettons toute notre vie, selon Platon (Id. : 22)

Après la mort de son ami Radiguet, il trouvera la consolation à Meudon, « un havre de paix » auprès de Jacques Maritain et surtout de sa femme, Raïssa. « […] c'est elle qui donna à Cocteau à boire et à manger, écouta ses paroles en lui tenant les mains, et bientôt lui offrit les trésors d'une affection sans borne […] » (Id. : 345). Nous pouvons identifier sans peine son amie avec le personnage de la Belle secourant la Bête mourante, dans son chef-d'œuvre cinématographique, *La Belle et la Bête* (1946). Puis à la fin de sa vie, Cocteau fera la connaissance de Francine Weisweiller (1916-2003) qui sera sa mécène, sa confidente et surtout une mère pour lui, avec néanmoins une personnalité bien différente à celle d'Eugénie

Lecomte. « Francine a tué en moi l'idée du *tien* et du *mien,* véritable drame de l'éducation bourgeoise » (Cocteau et Chanel 1983). Elle l'accueillera pendant plus de dix ans dans sa Villa Santo Sospir, à Saint-Jean-Cap-Ferrat, dans la Côte d'Azur. Lors d'une brève apparition surnaturelle, car anachronique, dans *Le Testament d'Orphée,* Francine représente une dame qui s'est trompée de dimension temporelle, comme s'il s'agissait du fantôme d'Eugénie Lecomte.

3. Ses partenaires dans la découverte d'un univers nouveau.

Il est particulièrement intéressant d'observer comment Jean Cocteau absorbe certaines influences féminines dans sa vie et dans sa personnalité, au point de tout partager avec ces femmes : amitié, amour, conversations, mais surtout création. Elles en viennent ainsi à jouer le rôle de muses, de sœurs de lettres stimulant sa quête poétique. Malgré leurs origines aristocratiques, celles-ci ont toutes en commun un goût de la liberté, un intérêt spécial pour les arts et un anticonformisme très marqué. Contrairement à sa mère qui se tourne vers le passé, ces femmes sont « debout au seuil de cette époque nouvelle qui arrive au seuil de ce nouvel âge […]»[1]. « […] celles qu'il choisit pour amies s'arrogent les mêmes droits que les hommes et cette attitude le séduit » (Marny 1995: 40).

Ces femmes, de par leur contestation de l'ordre établi, configurent ensemble l'image d'*Antigone,* ce personnage mythique qui est si cher au poète, « […] car elle[s] pousse[nt] l'élégance jusqu'à mourir » (Cocteau 2007: 209). Dans ce groupe de femmes, nous pouvons tout d'abord distinguer Anna de Noailles (1876-1933), qu'Emmanuel Bibesco appelle « l'Anne-mâle ». Dans les premières lettres de la correspondance qu'il maintient avec elle, le respect qu'il lui voue l'empêche d'utiliser une formule d'amitié pour s'adresser à elle par écrit, puis petit-à-petit, il introduit « Madame », puis, « Chère Comtesse Minerve », et finalement, « Chère Minerve », « Chère Anna » , concluant ses missives avec « Votre frère respectueux ». Cependant, la comtesse répond au jeune admirateur avec un affectueux : « Mon petit Jean ». Claude Mignot-Ogliastri, dans son introduction à l'œuvre qui publie une partie de cette correspondance, indique :

> Tous les mythes grecs circulent à travers leur correspondance, comme à travers leurs œuvres. Celui qui les unit le mieux est sans doute le mythe d'Antigone. Au jeune homme fragile de 1911, Anna avait insufflé la foi en la puissance surnaturelle de la poésie, qui dans *Le Testament d'Orphée* immortalise le poète (Cocteau et Maritain 1989: 35-37).

Anna sera, tout comme Colette plus tard, une « sœur d'écriture ».

[1] Citation des propos de Jean Cocteau recueillis dans *Mes monstres sacrés,* au sujet de l'œuvre de Louise de Vilmorin, *Sainte-Unefois,*

À la même époque, Cocteau se laisse charmer par Misia Sert (1872-1950). « Si la première [Anna], en le rattachant aux valeurs du passé, joue le trait d'union avec sa nouvelle vie, la seconde, associée aux Ballets Russes, annonce la modernité » (Marny 1995: 45). Misia Sert, polonaise et pianiste, est « […] à elle seule, un monde de sensibilité et de mystère dont personne ne détient véritablement la clé… » (Id. : 64). Avec elle, il partage la terrible expérience de la Première Guerre Mondiale et elle lui inspire le personnage fictif de la princesse de Bormes dans *Thomas l'Imposteur* (Cocteau 1969); puis, plus tard celui du personnage féminin principal de la pièce *Les monstres sacrés*.

Une autre femme importante pour Cocteau dans ce début de siècle est le peintre Valentine Hugo (1887-1968). Tous deux partagent la fascination pour les Ballets russes de Diaghilev et l'intérêt pour l'avant-garde : le dadaïsme et le cubisme. Plus tard, cette dernière, attirée par l'univers des rêves, fréquentera les milieux surréalistes, Paul Éluard et André Breton en particulier, demeurant toujours une âme libre et indépendante :

> Sa vie durant, elle n'obéira qu'à ce désir d'indépendance qui l'aide à braver l'ordre établi ou d'éventuelles critiques. Bien avant l'ère de la *Garçonne*, Valentine affirme sa modernité. Libre de ses jugements, et de ses faits et gestes, elle va où la poussent ses intérêts artistiques (Marny 1995: 84).

Si Misia Sert accompagnera fidèlement le poète dans cette découverte de la modernité, Valentine, cependant, s'en détachera lorsqu'elle se rapprochera des surréalistes.

Quant à son amie Marie-Laure de Noailles (1902-1970), comtesse mécène d'artistes de l'avant-garde comme Luis Buñuel ou Cocteau lui-même (elle et son mari financent les œuvres cinématographiques, *L'Âge d'Or* et *Le Sang d'un poète* respectivement), elle manifestera un amour inconditionnel et intemporel envers le *Prince frivole*. Cocteau lui confère une place privilégiée dans son œuvre *La Fin du Potomak* (Cocteau 1940), où elle représente le personnage de la vicomtesse Méduse.

Avec Gabrielle Chanel (ou Coco Chanel), « le Cygne noir » comme Cocteau aime l'appeler, s'établit une parfaite entente et collaboration. Telle une guerrière, elle veut détruire tout ce qui peut aliéner la femme du début du siècle. Coco Chanel (1883-1971) l'aidera à moderniser aussi bien les mythes de l'Antiquité sur scène en concevant les costumes des pièces : *Antigone, Orphée, La Machine infernale, Œdipe roi,* que les légendes du Moyen-Âge avec la pièce, *Chevaliers de la Table ronde*.

Cet amour sans mesure du travail dont fait preuve Coco Chanel, Cocteau va aussi le retrouver chez Colette (1873-1954). Celle-ci est, selon lui :

> […] tour à tour cigale et fourmi, elle [bâtit] un monde dont la Femme est le pivot. Une femme glorieuse, vulnérable, parfois perdue, toujours attachante, une femme porteuse d'amour et, par ce fait même vouée aux blessures secrètes et souvent mal refermées (Marny 1995: 214-215)

Colette est peut-être la femme qui l'a le mieux compris comme poète et qui s'est toujours montrée enthousiaste vis-à-vis de ses créations.

> Je ne cherche pas à convertir au théâtre de Cocteau les spectateurs qui quêtent l'imitation de la réalité et l'écho de leurs propres passions. Mais ceux qui viennent s'asseoir devant les apparences, tendent docilement le col au lacet magique, jouissent de se prêter aux charmes, d'avoir accès aux dimensions mensongères, aux subconsciences qui mêlent sans fatigue le rêve et la réalité, je ne vois pas une pièce qui puisse les contenter autant que *Les chevaliers de la Table ronde*. (Colette 1934-1938 : 1331)

Grâce à elle, il apprend à être attentif aux mystères de la nature. Dans son *Discours de réception à l'Académie royale de la langue et de littérature françaises de Belgique,* Cocteau, qui occupera son fauteuil après la mort de son amie, qui, curieusement, à son tour avait occupé celui d'Anna de Noailles, lui rendra hommage en ces termes :

> Saluons en Madame Colette un sage qui se bouchait les oreilles afin de ne pas entendre les sirènes et ne refusait rien des fécondes pourritures de la vie. Elle devinait, en vraie campagnarde, que tout ce qui semble fou dans la nature possède une signification secrète et que d'en corriger le moindre chiffre entraîne des erreurs néfastes dans le total (Cocteau 1955: 36).

Cet amour pour la nature que Colette et Jean Cocteau partagent, Louise de Vilmorin (1902-1969) le ressent aussi. Cette femme que le poète considère « une sœur, une sainte, un secours » (Marny 1995: 171), aime à se réfugier dans la propriété familiale de Verrières, près de Versailles, où elle battit son univers féerique. Les deux amis ont de nombreux points communs : leurs origines bourgeoises, leur éducation, leurs goûts, « une vie intérieure profonde et vibrante, le besoin de s'évader, par la création, d'un désarroi causé par la maladie et un quotidien qui ne [leur] convient pas » (Id. : 167-168). Il existe de nombreuses similitudes entre Louise, « sa bien-aimée du pays des neiges » et la reine de l'œuvre de Cocteau, *L'Aigle à deux têtes*, personnage dans la fiction qui représente l'impératrice Élisabeth d'Autriche.

> Élisabeth et Louise ont toutes les deux souffert, à des âges différents, de la tuberculose. Elles partagent la même instabilité affective, l'impossibilité de se préoccuper de leurs enfants ; elles s'adonnent aussi au culte de la nature, de la beauté, de l'éphémère. On ne peut, non plus, oublier leur fascination pour la Hongrie, les tsiganes, leur mutuel besoin

> de tourner le dos à la réalité et de trouver un apaisement dans l'écriture, en compagnie des mythes qui leur sont chers (Id. : 191-192).

Louise dira de Cocteau : « Si je l'aime d'un cœur jaloux, c'est qu'il m'a, je crois, inventée » ; mais aussi : « Jean, c'est comme un frère » (Vilmorin et Cocteau 2003: 9). La première lettre de sa correspondance entre le poète et cette jeune promesse de la littérature française est très courte et significative, il la lui envoie après avoir découvert le premier roman de Louise, *Sainte-Unefois* : « Mais je ne savais pas que vous aviez du génie. Je vous adore. Jean Cocteau » (lettre *34-1) . Puis dans les lettres suivantes, Cocteau s'adressera à elle comme « ma petite Sainte », « ma petite sœur Unefois », « Ma Loulou, cher ange », « Ma Louisette », etc.

Une analyse de cette correspondance nous montre comment l'écriture et la communication sont pour lui une nécessité, un besoin vital et comment les lettres s'inscrivent également dans sa poétique : « […] il faut écrire. Il faut vous écrire et vous raconter n'importe quoi. » Ou bien : « Écrivez vite ! » « Répondez vite ! » et même :

> Je te demande la grâce, à genoux, de m'écrire et de me donner le courage, de me dire que je ne suis pas oublié, pas délaissé, que la vie chaude peut reprendre et que tu me tends les bras au bout de cette route affreuse. […] Ne me laisse pas sans réponse. Car je t'adore. […] Laisse-moi vider mon cœur dans tes petits souliers.

4. *Les messagères du mystère et de la mort.*

Deux des figures féminines influentes dans la vie de Cocteau présentent une dualité très claire, se situant entre le sacré et le profane, entre le mystère et la réalité, entre la vie et la mort : sa mère, dont l'importance a déjà fait l'objet d'une analyse antérieure, mais aussi Natalie Paley (1905-1981). Deux femmes mortelles sacralisées par le poète, inclues dans son imagerie féminine grâce à leurs doubles fictionnels, grâce à l'écriture. Elles formeront ensemble les deux côtés opposés, mais nécessaires de son idéal féminin, un idéal féminin, soit dit en passant, qui lui ressemble : Cocteau est la vive image de sa mère (Picasso lui dira « J'aime ta mère qui te ressemble » (Cocteau 1989: 414) ; Natalie Paley est l'absolu contraire d'Eugénie et cependant :

> […] ressemblant à Jean Cocteau sur bien des points, [elle] en est son parfait miroir. Natalie est une intuitive, une contemplative ; son charme et sa douceur sont infinis. Elle partage son attirance pour l'inexprimé, l'inexplicable, la magie, et, comme lui, elle s'apparente aux êtres qui, gardant le goût de l'enfance et du secret, ne vieillissent pas (Marny 1995: 162).

Natalie Paley, « de sœur potentielle, la femme devint un être étranger, menaçant, tentaculaire – une Gorgone à la bouche haineuse et au ventre grouillant – […] » (Arnaud 2003: 483), apparaît curieusement sous les traits du Sphinx de sa pièce, *La Machine infernale,* adaptation du mythe d'Œdipe. Durant l'élaboration de cette œuvre,

> Dans ses papiers personnels figure un dessin du Sphinx, tracé de sa main et sur lequel a été collée, à la place de la tête, une photographie de Georges Hoyningen-Huene représentant le profil de Natalie Paley. Au-dessus, le poète a écrit : « Silence. Ici, j'ordonne », une phrase que prononce le monstre au cours de l'acte II. (Marny 1995: 158).

Le Sphinx, « […] la Déesse des Déesses […], la grande entre les grandes » (Cocteau 1972: 109), l'équivalent profane de la Vierge, représente la mort. Mais pour Cocteau, la mort n'est pas synonyme de destruction, il s'agit de l'équivalent du mystère, de l'irréel, de la *zone* du miroir qui représente l'*invisible,* objectif ultime du poète.

> […] la fonction des femmes est de révéler le héros à lui-même à travers la découverte de l'énigme de l'existence. […] le personnage s'impose plus que jamais comme le médiateur entre, le visible et l'invisible, entre le temporel et l'atemporel, et entre la vie et la mort » (Le Ber 2009: 27).

C'est par le mythe et par la poésie que le poète peut atteindre cette vérité, l'invisible, « invisible aux yeux habitués », comme dira Héron. Dans le film de Cocteau, *L'Éternel Retour* (1943), le personnage d'Yseult s'appellera curieusement aussi Natalie.

> Après Renaud et Armide où j'ai inventé le mythe en ne gardant que le nom des personnages célèbres, j'ai voulu pour L'Éternel Retour ne changer que le nom des personnages et copier un célèbre mythe: celui de Tristan et Yseult. L'Éternel Retour, ce titre emprunté à Nietzsche veut dire ici que les vieux mythes peuvent renaître sans que leurs héros le sachent (Fraigneau 1957: 89).

Jean Cocteau commence à écrire très tôt, il délaisse même ses études pour se consacrer à la poésie, échouant deux fois au bac. Il n'a que dix-huit ans, lorsque le populaire acteur de théâtre, Édouard de Max, ébloui par son talent de poète, organise en son honneur une matinée au théâtre Fémina. Il est présenté au Tout-Paris par le poète symboliste Laurent Tailhade comme un nouveau Rimbaud. Si ces deux poètes ont suivi une trajectoire bien différente, il y a sans aucun doute un point commun entre les deux : la recherche infatigable d'un langage propre et de formes nouvelles, provocatrices qui leur permettent de franchir le seuil qui sépare la réalité du rêve. Pour Cocteau, la poésie n'est pas la représentation d'un monde des Idées extérieur au poète, mais plutôt un univers mystérieux qui se situe à

l'intérieur de lui-même et qu'il doit découvrir. Le poète « reçoit des ordres » et il se doit d'obéir, il n'est que « l'humble véhicule » de cette force mystérieuse que Platon assimilait à une sorte de folie, Homère à l'inspiration d'Apollon ou des Muses, les philosophes des Lumières au *génie,* la psychocritique aux messages de l'inconscient et Cocteau à l'*Ange Heurtebise.* Le poète doit suivre sa « morale particulière », son « style », sa « ligne ». La « ligne » poétique est aussi le lien qui unit les nombreuses dualités chez Cocteau : le *moi profond* uni au *moi social,* le *vécu* transmis par le *dit* et l'*écrit,* la *vie* absorbée par la *création poétique,* les *femmes* réelles aimées et admirées et les *personnages féminins* de ses œuvres, l'*avant-garde* et les réminiscences du *classicisme* au XXe siècle. Sa poétique de l'*Invisible,* constituée d'éléments du *merveilleux* avec quelques touches de *fantastique,* nous fait découvrir la *vraie* réalité, celle qui se cache sous les éléments du quotidien, cet univers dans lequel Cocteau pénétra dès son enfance et où il essaya d'entraîner son public grâce à l'écriture et à la communication. Les femmes l'aidèrent dans cette tâche, jouant un rôle actif de choix. Comme la *Belle* qui dans le film *La Belle et la Bête* reçoit la clef de la porte qui donne accès aux trésors du pavillon de Diane, la femme est porteuse de la vie et de la mort, elle indique au poète la voie d'accès qui le mène au mystère, à l'*Invisible* et qui le livre à l'*Ange.*

> Or l'Ange constitue la sublimation de ces deux courants finalement convergents : celui qui oblige Cocteau à reconnaître l'existence en lui d'un autre et à se reconnaître en lui, celui qui le pousse à rechercher cet autre chez autrui. L'Ange est la réussite paradoxale de cet échec, ce qu'est d'ailleurs toute sublimation (Brosse 1970: 47).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARNAUD, Cl. *Jean Cocteau.* Paris: Gallimard, 2003.
BROSSE, J. *Cocteau.* Vol. 10. Paris: Gallimard, 1970.
CAIZERGUES, P. et CHANEL, P. (éds.). *Jean Cocteau. Lettres à sa mère.* Vol. I. Paris : Gallimard, 1989
CAIZERGUES, P. et CHANEL, P. (éds.). *Jean Cocteau. Lettres à sa mère.* Vol. II. Paris : Gallimard, 2007.
COCTEAU, J. *Portraits-souvenir 1900-1914.* Paris: Bernard Grasset, 2003.
COCTEAU, J. *Lettres à sa mère I - 1898 - 1918.* Vol. 1. Éditions Gallimard, 1989.
COCTEAU, J. *La machine infernale : pièce en 4 actes Jean Cocteau.* Vol. 854. Paris: Bernard Grasset, 1972.
COCTEAU, J. *Colette.* Paris: Grasset, 1955.
COCTEAU, J et CHANEL, P. *Le passé défini : journal.* Paris: Gallimard, 1983.
COCTEAU, J. *Le Potomak: 1913-1914; précédé d'un prospectus: 1916.*1950e ed. Delamain et Boutelleau, 1924.
COCTEAU, J. *La Fin du Potomak.* Paris: Gallimard, 1940.

COCTEAU, J, et NOAILLES, A. de. *Jean Cocteau et Anna de Noailles - Correspondance 1911-1931*. Paris : Gallimard, 1989 (*Cahiers Jean Cocteau*, n° 11)
COCTEAU, J. *Thomas l'Imposteur.* Paris: Gallimard, 1969.
COLETTE, *La jumelle noire*, Paris: Ferenczi et fils, 1934-1938.
FRAIGNEAU, A. *Cocteau par lui-même.* Paris: Seuil, 1957.
HERON, P.-M. *Cocteau. Entre écriture et conversation.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.
LE BER, J. *Le théâtre de Jean Cocteau : les femmes mythiques au bord du Boulevard.* Paris: Éditions Le Manuscrit, 2009.
MARNY, D. 1995. *Les belles de Cocteau.* Paris: Jean-Claude Lattès.
MIGNOT-OGLIASTRI, Cl. (éd.). *Correspondance avec Anna de Noailles (1911-1931)*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n° 11, Paris, Gallimard, 1989.
VILMORIN, L. et COCTEAU, J. *Correspondance croisée.* Édition établie, annotée et commentée par Olivier Muth. ed. Paris: Éditions Gallimard, 2003.

La relación hombre-animal en *Les Soleils des Indépendances*.

Isabel Esther GONZÁLEZ ALARCÓN
Universidad de Almería

1. Introducción

En 1960 comienza el fin de los imperios coloniales y el despertar de los pueblos de África.

Concretamente en el África subsahariana el colonialismo dejó graves consecuencias, tales como la división del continente y de su población. Las dificultades económicas, el desorden administrativo e institucional favoreció el desarrollo de un nacionalismo apoyado en el clan y la tribu.

La literatura que se creará a partir de ese momento será una literatura de toma de consciencia social que invitará a los lectores a reflexionar sobre las condiciones de vida diaria en África.

Como *Le Rouge et le Noir de Sthendal* ha quedado indisociable de la época post-napoleónica, el *nouveau roman* africano francófono, que igualmente se halla implicado en un cuadro temporal preciso, quiere dejar en sus páginas grabada la situación social y política de África.

El animal jugará un rol muy importante en esta nueva literatura que aparece de la mano de esa ansiada independencia de países libres africanos. Éste será protagonista de las historias descritas por Ahmadou Kourouma en *Les Soleils des Indépendances.*

El animal será un instrumento muy válido en la creación literaria del intelectual africano de nueva generación. En una África donde no se puede hablar abiertamente de ciertos secretos, éste servirá de modelo, en este caso a nuestro autor, para describir tanto a determinados personajes concretos, tales como dictadores africanos, como a determinados colectivos negros que a lo largo de este trabajo descubriremos.

Por otro lado, no olvidemos el hecho de que el individuo africano de aldeas y poblados también vive en continuo contacto con la fauna que reside en la selva africana, de ahí que ésta tenga mucho que ver con el origen de ciertas expresiones coloquiales que descubrimos en el interior de *Les Soleils des Indépendances.*

2. La Religión en África negra

Dos religiones estarán presentes en *Les Soleils des Indépendances* : la religión animista y la religión musulmana. Ambas convivirán entre sí, de hecho habrá numerosos grupos tribales que compartan creencias tradicionales o animistas con creencias musulmanas.

Los pueblos autóctonos negro-africanos, aparecen ligados por lo general a cultos animistas[1]. Para éstos, el Dios es considerado como el *señor del cielo*, creador del cielo y de la tierra. Ocupa un lugar tan sumamente elevado que no puede ocuparse de todos los problemas terrestres. Por ello recurren a divinidades secundarias como las fuerzas de la naturaleza personificadas y a los espíritus de los antepasados. Tanto unos como otros serán consultados en cada momento crucial de la vida del individuo y de su grupo. También poseen un gran apego a las creencias tradicionales.

No nos sorprende en absoluto la progresión del Islam frente al catolicismo en estas etnias. Para el individuo de tez negra, esta segunda creencia es ante todo la doctrina de los invasores, a diferencia del Islam, religión de la Independencia.

Otro punto importante por el cual estos pueblos no hacen un hueco a la religión católica es el hecho de predicar la monogamia, algo que los polígamos africanos no han perdonado nunca.

3. El hombre y su tótem

Según el Diccionario de La Lengua Española de la Real Academia, tótem dícese de «todo objeto de la naturaleza, generalmente un animal, que en la mitología de algunas sociedades se toma como emblema protector de la tribu o del individuo[…]» (1995 : 2002).

Los animales desempeñan un papel de suma relevancia en el simbolismo, ya sea por sus cualidades como por su relación con el ser humano.

La situación de este ser animado en el universo y su actitud van a ser claves en relación a su matiz simbólico. Para un mayor conocimiento de éstos podríamos decir que dentro de la clasificación simbólica animalística se incluyen los animales acuáticos y anfibios como seres de agua, las aves como animales de aire,

---

[1] El animismo se concreta en un tótem animal sagrado del que, según ellos, dependerá la vida de la tribu. Reconoce la existencia de una fuerza vital presente en todos los hombres. Sus ritos se basarán en la captación de las fuerzas vitales del universo. Éstas proporcionarán seguridad y mejora en la calidad de vida de los individuos y del grupo.

los reptiles como animales de tierra y finalmente los mamíferos como animales de fuego (por su sangre caliente).

Una dinastía protagoniza parte de las diversas historias narradas por Kourouma en *Les Soleils des Indépendances*, la dinastía Doumbouya[2], derrotada, extinguida, con un heredero sin descendencia, Fama.

La dinastía Doumbouya tendrá como símbolo protector a la pantera, emblema de fuerza y poder que «posee la virtud de la prudencia, […](sabe hacerse la muerta para capturar a los monos) […] El *Physiologus* ofrecerá a los bestiarios de la Edad Media la leyenda que narra cómo, cuando la pantera ha comido, se retira a su guarida, tres días más tarde se despierta y lanza un rugido, impregnado del perfume de las plantas aromáticas y todos los animales, atraídos por su olor, corren a arrojarse a sus fauces.» (Escartín 1996: 232-233).

Conozcamos a continuación la vida llevada por este rey de dinastías y el lazo que le une a su tótem, la pantera.

3.1.1. Fama

En un lugar del África Occidental, Horodougou, el último rey Doumbouya, Fama, vive sus días sumido en una profunda nostalgia. África ya nada tiene que ver con la época de gloria, riqueza y honor a la que él, desde su cuna, ya había sido predestinado. El giro de la historia, la colonización de tierras africanas por individuos europeos y la liberación de países africanos gobernados por déspotas dictadores dejaron a Fama sumido en la más absoluta indiferencia y pobreza (González Alarcón 2005: 73).

Como tótem pantera que es, Fama, se verá representado en numerosos pasajes por este mamífero : « Un prince Doumbouya ! Totem panthère faisait bande avec les hyènes. Ah ! Les Soleils des Indépendances ! » (Kourouma

---

[2] Los *Doumbouya* serán jefes en Horodougou, a pesar de la pérdida de poder con la que se presentan a escena en la obra. No sólo no sufren una invasión francesa sino una posterior Independencia que los lleva a una precaria situación económica y social. Por otro lado el heredero, Fama Doumbouya, será el último de su especie al no poseer retoño que lo suceda. Es una dinastía sin autoridad, dentro de una sociedad africana donde la monarquía ha pasado a ser un ente arcaico perteneciente a un pasado que nada tiene que ver con el presente de países africanos independientes. Que dicha estirpe se halle en plena extinción no quiere decir por ello que su situación haya sido la misma en otros tiempos. Bien al contrario, la gran familia *Doumbouya* ocupó puestos sumamente privilegiados en una sociedad africana pre-colonial, motivo por el cual su último descendiente se encuentra sumido en una constante nostalgia volviendo la mirada a un pasado, a una época gloriosa en la que todo era bien distinto.

1970 :11). La pantera es un animal fuerte, elegante, astuto. Fama nos demuestra las características de este animal salvaje en una escena, en la que prisionero por un complot que nunca llegó a ni siquiera planear, desciende de un camión lleno de presos y amenaza a uno de los encargados con un cuchillo : « Ils partirent, et dès la sortie de la capitale Fama se félicita d'avoir à l'autogare découvert toutes ses canines de panthère de vrai Doumbouya» (1970 : 82).

Observamos cómo Kourouma, a través de este ejemplo, usa a la pantera para describirnos una actitud de Fama.

El animal sirve para caracterizar a cada individuo africano. El animal en el que dicho personaje se refleja posee las mismas cualidades que la persona en cuestión. De ahí que el propio tótem pantera, o lo que es lo mismo, Fama, sea comparado con diversos animales, según el momento, la importancia de su persona o el estado social que posea en ese determinado instante. En calidad de príncipe, Fama sí será apodado como un « panthère » que en realidad es :

> Avec les pas souples de son totem panthère, des gestes royaux et des saluts majestueux (dommage que le boubou ait été poussiéreux et froissé!), en tête d'une escorte d'habitants et d'une nuée de bambins, Fama atteignit la cour des aïeux Doumbouya. (1970 : 103).

Sin embargo, el último descendiente Doumbouya no goza siempre de este estatus. Bien al contrario, al final de sus días, Fama no posee ni poder, ni dinero, de ahí que ya no le llamen *tótem panthère* sino buitre[3] :

> C'étaient les immenses déchéance et honte, aussi grosses que la vieille panthère surprise disputant des charognes aux hyènes, que de connaître Fama courir ainsi pour des funérailles (1970 : 12).

> On assemblait les boubous, on déchaussait les babouches pour s'asseoir dans le palabre de Fama. Diamourou et Balla déchaînés juraient et vilipendaient «des bâtards du comité». Fama allait leur hurler leur vérité, quand même le parti unique croquerait et avalerait. «Le président du comité: un fils d'esclave. Où a-t-on vu un palabre du comité pour rapporter et écouter le président exposer: «Fama! Il ne pesait pas plus lourd qu'un duvet d'anus de poule. Un vaurien, un margouillat, un vautour, un vidé, un stérile. Un réactionnaire, un contrerévolutionnaire» (1970 : 133).

---

[3] El buitre «[…] Representa la voracidad y crueldad; o […] la hipocresía, la gula y la usura. Por ello se alude a buitres y cuervos, para representar a aquellos letrados, escribanos o procuradores, togados de negro, que se benefician de las riquezas de un difunto mientras arreglan lo que les corresponde a los herederos». (1996 : 72)

El buitre representa la pobreza, la mendicidad, la miseria. « Eres un buitre y vas a morir como un buitre » (1970 : 134) le dice su supuesto amigo Bakary cuando ve que ya no puede sacar provecho económico de Fama.

Una vez instaurada la Independencia en los países africanos Fama fue totalmente olvidado. Luchó y peleó contra el enemigo invasor que colonizó sus tierras. Pero la misma mano junto con la que él había peleado, unido, ahora lo soltaba y lo abandonaba a su sola suerte.

Su muerte, así como su vida fue triste, además de solitaria. Él mismo y su continua cerrazón de ser jefe de dinastías, prestigio que ya no existía, la provocaron.

Curiosamente será un caimán quien acabe con sus días. Hasta el último de sus segundos él se siente como un verdadero « totem panthère » y eso es lo que le llevará a su fin. No se quiere dejar coger como « un conejo agotado » por un joven guardia fronterizo que ha osado pedirle la documentación, a él, al descendiente, al último, de la dinastía Doumbouya. De ahí que « Il redressa sa coiffure, replia les manches de son boubou et fièrement, comme un vrai totem panthère, marcha vers l'autre bout du pont» (1970 : 184).

Fama se siente tan intocable por pertenecer a una casta de reyes que piensa, que los caimanes, animales sagrados, no le atacarán en su travesía. « Les caïmans sacrés du Horodougou n'oseront s'attaquer au dernier descendant des Doumbouya » (1970 : 192). De nuevo se equivocaba:

> Fama escalada le parapet et se laissa tomber sur un banc de sable. Il se releva, l'eau n'arrivait pas à la hauteur du genou. Il voulut faire un pas, mais aperçut un caïman sacré fonçant sur lui comme une flèche. Des berges on entendit un cri. Un coup de fusil éclata : d'un mirador de la république des Ébènes une sentinelle avait tiré. Le crocodile atteint grogna d'une manière horrible à faire éclater la terre, à déchirer le ciel ; et d'un tourbillon d'eau et de sang il s'élança dans le bief où il continua à se débattre et à grogner. […]Fama inconscient gisait dans le sang sous le pont. Le crocodile râlait et se débattait dans l'eau tumultueuse.(1970 : 191-192).

4. ¿Hombres o animales?

La relación entre el hombre y el animal en África Negra es muy estrecha, tanto que a veces se denomina al hombre nombrando sólo al animal. Las características del animal en concreto con el que se personifica a tales individuos son las mismas que esas personas en cuestión poseen:

> Pour Salimata, Tiécoura le féticheur demeura plus qu'un totem ! un cauchemar, un malheur. En vérité, quand même il n'aurait pas rappelé le

> viol, Tiécoura dans la réalité nue était un bipède effrayant, répugnant et sauvage. Un regard criard de buffle noir de savane (1970 : 40).

En esta cita vemos representado al hechicero Tiécoura, aquel que acogió en su casa a Salimata y la violó aprovechando el aturdimiento de ésta una vez que se le realizó el ritual de la escisión. Salimata ve en Tiécoura la viva representación de un búfalo de la sabana:

> Les cheveux tressés, chargés d'amulettes, hantés par une nuée de mouches. Des boucles d'oreilles de cuivre, le cou collé à l'épaule par des carcans de sortilèges comme chez un chien chasseur de cynocéphales. Un nez élargi, épaté, avec des narines séparées des joues par des rigoles profondes comme celles qui se creusent au pied des montagnes. Des épaules larges de chimpanzé, les membres et la poitrine velus. Et avec en plus les lèvres toujours ramassées, boudeuses, les paroles rapides et hachées, la démarche dandinante, les jambes arquées (1970 : 40).

Más allá del aspecto físico, Tiécoura, a ojos de Salimata, es temible, fuerte, pesado e irascible como lo es su doble totémico, el búfalo.

Hallamos también una descripción muy concreta en el personaje de Fama cuando Kourouma lo compara con un pesado moloso: «On savait aussi que Fama allait méfaire et encore scandaliser car dans quelle reunion le molosse s'est-il séparé de sa déhonté façon de s'asseoir?» (1970 : 19).

Con la simple mención de este voluptuoso can el autor nos detalla, casi a modo de fotografía, el aspecto físico de Fama.

4.1. Buitres, hienas y monos

El nuevo escritor africano no sólo se esforzará en reintegrar el patrimonio cultural de la oralidad sino que también trabajará en vivificarlo, en dinamizarlo.

En este punto la figura del *griot* va a representar un pilar fundamental en la propagación de la oralidad en la literatura africana.

Los *griots* pertenecen a una casta de músicos ambulantes. Éstos nos pueden recordar a los trovadores, poetas de la Edad Media, que cantaban las historias de héroes, señores y otros personajes.

Si antaño éstos fueron muy célebres por cantar las hazañas de los distintos jefes africanos y de sus dinastías, ahora ya nada tienen que hacer en una África que nada tiene que ver con ese pasado glorioso. Ahora sólo les queda salir corriendo en busca de algún deceso para alabar los buenos actos del fallecido: «On les dénomme entre Malinkés, et très méchamment «les vautours» ou «bande d'hyènes» (1970 : 11).

Éste es el motivo por el cual Kourouma llama hienas y buitres a los *griots*, porque como éstos, corren al encuentro del cadáver, lo rodean y empiezan a sacar provecho de él. Para ambos, el que pasa a mejor vida supone ser una fuente de alimento.

Las hienas, que se caracterizan por su voracidad, por su olfato y por la potencia de sus mandíbulas, capaces de triturar los huesos más duros también corren desesperadas al encuentro de algún cuerpo muerto con el que deleitarse:

> La tombe du cousin était une butte rouge de latérite récemment retournée. A chaque extrémité était posée une lampe-tempête. Mais pourquoi ces branches et cette lampe? Les hyènes du Horodougou fouilleuses de tombes sont très voraces, trop avides de cadavres. Il faut les éloigner, les dix premières nuits. Par chance elles sont aussi peureuses que la tête d'une tortue, une lampe allumée et le craquement des feuilles agitées par le vent de la nuit les épouvantent et les font fuir et éjaculer des laissées chaudes (1970 : 96).

Del mismo modo son hienas los negros hambrientos que saquean[4] a Salimata cuando ésta les ofrece lo único que tiene, su arroz. Después del hurto, desaparecen, se disuelven… « mais rapidement s'étaient regroupés et en hurlant et en ricanant comme des hyènes, entreprirent une vise à sac de tout le marché » (1970 : 63).

También los monos entrarán a formar parte de estas personificaciones. Hombres africanos serán comparados con monos salvajes: «La cérémonie avait dégénéré un jeu de cynocéphales. Alors laissons les singes se mordiller et se tirer les queues». (1970 : 14).

Imaginemos el sonido emitido por este grupo de monos *mordiéndose la cola*, es decir, de individuos negros peleándose unos con otros. Con ello Kourouma nos quiere transmitir el concepto de grosero, incivilizado y ordinario que puede llegar a ser este colectivo de tez negra.

4.2. Grillos y moscas

Una vez más Kourouma recurre al mundo animal para expresar, esta vez, su visión sobre la situación política en África: « ...Comme une nuée des sauterelles

---

[4] Que les autres s'approchent! Tenez! Mangez! Salimata distribua des assiettées aux chômeurs, aux affamés, jusqu'à vider la cuvette, jusqu'à la racler. D'autres affamés, d'autres guenilleux accoururent et se bousculèrent et maintenant tendaient les mains, présentaient leurs infirmités leurs plaies. La cuvette était vide […] Elle s'effara. Se jugeant perdue, elle ferma dur la main sur son argent, tenta de se lever et de rompre l'encerclement (1970 : 61-62).

les Indépendances tombèrent sur l'Afrique» (1970 : 24), o lo que es lo mismo, la llegada de la tan ansiada liberación de países africanos fue peor que una plaga o una epidemia, así como sus consecuencias : «les Indépendances, une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches».

Vemos cómo a través de estos ejemplos Ahmadou Kourouma nos descubre la realidad africana. Habla de los defectos de los nacidos en su país. Expone los hechos sin dejarse llevar por su origen o sentimientos hacia su pueblo. Plantea una crítica de los suyos. Habla mal de las dictaduras de su pueblo una vez éste quedó emancipado y todo ello usando siempre como instrumento principal al animal.

5. Animales de compañía

Tras la lectura de *Les Soleils des Indépendances* nos damos cuenta del vínculo creado entre el hombre y el animal. Ambos viven juntos, nada puede tener lugar sin la presencia del otro. De ahí que encontremos al animal en cada una de las frases que componen la novela, porque así sucede en la vida cotidiana de los personajes africanos que nos retrata Kourouma. Veamos, por ejemplo, en el gallo a un posible *reloj despertador* de sus anaranjados amaneceres: «Au premier cri du cop, fut battu l'appel des filles à exciser» (1970 : 35).

También encontramos pulgas en la morada de Fama y Salimata. Ello se debe a la escasez de agua, y como consecuencia, a la falta de higiene en tales poblados africanos:

> Fama fut réveillé en pleine nuit par les picotements de ses fesses, dos et épaules qui cuisaient comme s'il avait couché dans un sillon de chiendent. Le lit de bambou était hérissé de mandibules, était grouillant de punaises et de poux. Le matin était-il loin encore? Fama écouta la nuit. (1970 : 96)

Esta realidad de poseer la sabana como lugar de residencia, así como el deleite de ser parte integrante de esa naturaleza llevan al africano a introducir en su lengua un sinfín de modismos, frases hechas, así como proverbios en los que el mundo animal pasa a ser el gran referente. Y así lo ha hecho nuestro autor en esta novela.

Veamos en primer lugar aquellas expresiones que hacen referencia a la mujer africana:

> Salimata rigola de contentement, toute gorge déployée, comme le petit oiseau qui découvre le brillant de son dossier lorsqu'il chante (1970 : 60).
> On ne rassemble pas des oiseaux quand on craint le bruit des ailes (153).
> Quant à l'infidélité, euh ! euh ! Les femmes propres devenaient rares dans le Horodougou comme les béliers à testicule unique (130).

> Mariam gênait et elle était moqueuse comme une mouche, et disait-on, féconde comme une souris (152).
> Près de vingt ans de vie commune avaient amené Fama et Salimata à se connaître comme la petite carpe et le crocodile cohabitant dans le même bief (92).
> Où a-t-on vu un trou rempli de ficelles ne présentant pas un seul bout pour tout tirer? Même la guêpe maçonne et le crapaud finissent par se tolérer quand on les enferme dans une même case, et pourquoi pas Mariam et Salimata? (153).
> Même avec son scandaleux et mauvais caractère, maître, ne laisse pas sauter de ton filet un frétillant poisson comme Mariam, conseilla le griot à Fama (129).

En relación a la situación política en África encontramos dos locuciones:

> Tant que le mur ne se fend pas, les cancrelats ne s'y mettent pas. Cancrelats des Indépendances, des partis uniques, de la révolution […] (1970 : 137).
> Les Indépendances sont les morceaux du pauvre dans le partage et ont la sécheresse et la dureté de la chair du taureau (25).

Finalizamos este artículo con las referencias coloquiales que sobre el último rey Doumbouya hace nuestro autor:

> Fama demeurant analphabète comme la queue d'un âne (1970 : 24).
> Fama avait comme le petit rat de marigot creusé le trou pour le serpent (24).
> Fama devait – c'était les consignes et il ne voulait pas en entendre d'autres – s'agenouiller aux pieds du président du comité, frotter à terre les lèvres et se dédire, jurer sur le Coran ouvert la fidélité au parti, au comité et à la révolution, jurer sur le Coran ouvert que jamais, tant dans l'ombre que dans le jour, jamais il n'entretiendrait dans son cœur la haine, la médisance contre le comité et le parti. Disons vrai: cela était aussi infaisable que manger les crottes d'un chien (135-136).

A través de este análisis de frases coloquiales, personajes, creencias, etc. llegamos a la conclusión de que el lector de *Les Soleils des Indépendances* se convierte en espectador de toda esta variada fauna africana que Kourouma saca a escena, a la misma vez que observa, atento, el rol y la importancia del animal en el entorno tribal. Es testigo además de cómo éste pasa a ser un componente más de la vida del africano, de su lengua, de sus reuniones, de sus deliberaciones, etc. Su cultura no se podría identificar si no es junto con el animal, hecho, que por otro lado, consideramos lógico y normal en una sociedad que, independientemente de la religión que practique, está en continuo contacto con la naturaleza, así como con las especies que en ésta cohabitan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESCARTÍN, M. *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona: PPU, 1996.

GONZÁLEZ ALARCÓN, I. E., «Las esposas del último rey Doumbouya» in *La lucha de la mujer en la escritura francófona africana. Almería:* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 2005.

Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire. París: EDICEF/AUPELF, 1988.

KOUROUMA, A., *Les Soleils des Indépendances.* Paris: Seuil, 1970.

STHENDAL, *Le Rouge et le Noir*. París: Gallimard, 1972.

Escrituras del viaje y literatura quebequesa: arraigo y desterritorialización

Lidia GONZÁLEZ MENÉNDEZ
Universidad de Oviedo

En cualquier época y civilización, la riqueza simbólica del viaje alimentó el imaginario humano, fortuna duradera cuya clave acaso sea su aptitud para representar la condición humana a través del desplazamiento o de la confrontación entre lo mismo y lo otro, elementos implícitos en la acción de viajar. Trascendiendo épocas y postulados estéticos, el viaje constituye el hilo conductor o inspira las obras señeras de la literatura universal, de cualquier período y civilización. La polisemia del término y la proliferación del concepto en múltiples ámbitos comporta hoy día cierto grado de banalización y contribuye a restarle precisión. Volverse hacia la etimología sin duda ayuda a esclarecer su significación y a darle pleno sentido a partir de las mutaciones sufridas con el paso del tiempo. Procedente del provenzal *viatge*, a su vez derivado del latín *viaticum*, que designaba las provisiones o el dinero precisos para hacer el camino, la primitiva acepción del término *viaje* se refiere, pues, a todo cuanto es necesario para acometerlo. Esta sinécdoque pone de relieve la multiplicidad de sus componentes, característica muy significativa en la noción viajera. No basta el desplazamiento de un lugar a otro para que un viaje sea tal; además se requiere tener en cuenta las razones que lo han motivado, así como las transformaciones surgidas por el camino, en gran parte a causa de la dinámica que lleva a confrontar lo ya conocido, lo habitual, con lo desconocido, lo diferente, el *ailleurs* y la otredad. O bien a causa de la confrontación con uno mismo. El concepto de viaje aglutina toda una variedad de acepciones, y cobra una dimensión eminentemente ontológica, por lo cual resulta particularmente idóneo para esbozar una suerte de paradigma de la existencia humana, de ahí la inextricable unión entre literatura y viaje.

Esta vinculación debe evocarse inexcusablemente para entender el origen y el devenir de la literatura francocanadiense y quebequesa. En esta literatura el viaje fue afirmándose progresivamente, desde sus inicios hasta nuestros días, como una de las características más arraigadas, hasta llegar a convertirse en uno de sus rasgos distintivos más peculiares, de manera que puede considerarse un elemento configurador de primer orden. De ahí el interés de trazar un panorama, siquiera sucinto, sobre la génesis y evolución de la noción viajera en dicha literatura. Un recorrido que permite resaltar el papel preponderante del tema del viaje para la

formación de un imaginario literario propio en el ámbito francocanadiense y quebequés.

Escrituras del viaje y literatura francocanadiense y quebequesa

Ardua tarea sería abordar el nacimiento de la literatura francocanadiense y quebequesa prescindiendo del viaje y sus escrituras, pues esta literatura nace estrechamente vinculada con el tema viajero. Las que se consideran obras fundadoras, conocidas como los escritos de Nueva Francia, fechadas a partir del primer viaje exploratorio de Jacques Cartier (1534) hasta el Tratado de París (1763), por el cual Francia cedió sus colonias norteamericanas a Inglaterra, tienen relación directa con la experiencia viajera. Los escritos de Nueva Francia agrupan los relatos de descubridores, exploradores y viajeros franceses, tales como los atribuidos al navegante de Saint-Malo Jacques Cartier (1491-1557) y al fundador de la ciudad de Quebec Samuel de Champlain (1580-1635), e incluyen asimismo crónicas viajeras como las del barón de Lahontan (1666-1715), también francés. Otro tipo de periplos, los viajes de los misioneros, nutren los escritos evangelizadores y religiosos como los del hermano recoleto Gabriel Sagard, llegado a la ciudad de Quebec en 1623, o las «relations» de los jesuitas, informes enviados anualmente a Francia desde la misión jesuita en el Canadá y publicados entre 1632 y 1672. Igualmente relacionadas con el viaje están las correspondencias, como la de la ursulina francesa Marie de l'Incarnation (1599-1672) o la de Élisabeth Bégon (1696-1755), nacida en la colonia; en ambas queda plasmada la vida cotidiana de la época y la historia de la Nueva Francia. Entre las obras descriptivas e históricas, elaboradas tras los tiempos de la conquista del territorio y una vez asentada la colonia, cabe citar la de Pierre Boucher (1622-1717), la de Marie Morin (1649-1730) y la de Joseph-François Lafitau (1681-1746), así como la del jesuita francés François-Xavier de Charlevoix (1682-1761), *Histoire et description générale de la Nouvelle France* (1744), la auténtica primera historia del Canadá. Obras de diversa índole, los escritos de Nueva Francia aglutinan relatos de navegantes o de marinos geógrafos, de viajeros o de aventureros audaces y ambiciosos, de misioneros o de colonizadores, de eruditos inspirados o de negociantes, de literatos o de administradores; se trata de escritos personales o bien de interés público, realizados por hombres y también por mujeres, de origen francés o de cuna canadiense, animados por intenciones u objetivos variados (personales, científicos, antropológicos, políticos, artísticos, apologéticos o de exploración). No obstante su disparidad, todos ellos tienen en común el viaje, el descubrimiento de un mundo ignoto. Estas obras se sustentan sobre el hallazgo de espacios, fauna y flora antes nunca vistos, sobre el encuentro y el trato con seres desconocidos para los que se pretende hallar referentes previos. Los escritos de Nueva Francia traducen el intento, exitoso o fracasado, de aclimatarse al nuevo territorio, de adaptar saberes y de adoptar procedimientos narrativos adecuados a la novedosa realidad que

transcriben, de aprehender, en definitiva, la naciente cosmogonía que comienza a hacerse patente tras el descubrimiento y la exploración del nuevo mundo.

La atracción por el *ailleurs*, el gusto por la aventura y el ansia de libertad son una constante en la memoria colectiva desde los inicios de la colonia. La expansión territorial propiciada por las expediciones de René-Robert Cavelier de La Salle (1643-1687), Louis Jolliet (1645-1700) y Jacques Marquette (1637-1675) o Pierre Gaultier de La Vérendrye (1685-1749) incita a la empresa viajera. La exploración del vasto territorio de los *Pays d'en haut*[1] es un importante foco de atracción y supone un desafío irresistible para la población colonial, profusamente integrada por nómadas y viajeros. En los inmensos espacios americanos, el colono francés se convierte en *coureur de bois*, nómada que, partiendo de Montreal, recorre en primavera y en otoño los bosques en estrecho contacto con las tribus autóctonas que le proporcionan pieles. Son tratantes de pieles itinerantes no autorizados, y para poner fin a esta irregularidad, cada vez más frecuente, a finales del siglo XVIII se crea la figura del *voyageur* profesional, generalmente adscrito a un enclave permanente de comercio de pieles. A mediados del siglo XIX estos personajes pasan a ser tramperos, leñadores o gancheros al servicio de compañías madereras. Bajo el régimen inglés a partir de 1760, la canadianización de la sociedad insta a la reinvención de un imaginario partiendo de referencias propias, alejadas de la herencia europea. En la incipiente cosmogonía, el mito de los orígenes proporciona una representación del mundo articulada en torno a dos héroes, el aventurero y el agricultor, también llamado, este último, *habitant*. Aventurero y agricultor, o habitante, sendas figuras establecidas en torno al viaje, permanecen vigentes largo tiempo en las creaciones literarias francocanadienses, donde se perpetúan evolucionando con los tiempos.

Desde 1763, una vez creada la provincia de Quebec en los antiguos dominios franceses, gran parte de la población se concentra en el campo, dedicada a la agricultura. La división de la colonia en dos provincias: el Bajo-Canadá (Quebec) y el Alto-Canadá (Ontario), a partir del Acta Constitucional de 1791 y la determinación de la frontera americano-canadiense hacia 1830 restringen considerablemente el territorio asignado a la población francófona. El imaginario de aventuras en un mundo nuevo inexplorado e inconmensurable es reemplazado por la representación de un reducto tan paradisíaco como cerrado a orillas del río San Lorenzo. El valle laurentino donde se desarrolla la armónica convivencia de la

---

[1]. En la época de Nueva Francia los *Pays d'en haut* incluían el noroeste de la actual provincia quebequesa, la mayor parte de Ontario, la región al oeste del Misisipi y el sur de los Grandes Lagos, hasta las Praderas canadienses. Más tarde, la expresión se aplicaría únicamente a la región de las Praderas; en Quebec es utilizada actualmente para referirse a la parte noroeste de la provincia.

población campesina delimita un microcosmos, un enclave excluyente. A medida que el territorio ribereño va convirtiéndose en patria, el *ailleurs* se vuelve exilio y desarraigo, sobremanera con posterioridad a la Rebelión de 1837-1838, tras la cual numerosos miembros del Partido Patriota se ven obligados a refugiarse al otro lado de la frontera para huir del ejército inglés. Aunque desvalorizado para los viajeros, el espacio de la cotidianeidad, sometido a las leyes civiles y religiosas, se vuelve espacio de perfección, mientras que el otrora espacio de libertad y escenario de proezas, el interior del continente americano, se torna enclave de desdicha donde los héroes encuentran decepción y muerte. La tierra paterna, la casa, el hogar conyugal, son ahora los focos privilegiados en detrimento de la aventura y la libertad en los grandes espacios, el periplo aventurero por los *Pays d'en haut* primero, el periplo migratorio hacia Estados Unidos y hacia la ciudad años más tarde. Los modelos propuestos por una sociedad de *coureurs de bois* son sustituidos por otros, adecuados a una sociedad sedentaria que pretende echar raíces en un espacio delimitado. La revalorización de lo cercano acentúa la preferencia por los espacios cerrados — *ferme*, *rang*[2], *paroisse* —, refugios contra la inmensidad del mundo. Mediante esta interacción entre nomadismo y sedentarismo, entre estabilidad y movimiento, el viaje continúa aportando constituyentes esenciales en la configuración de la literatura quebequesa.

Ritual iniciático que diferencia adolescencia y edad adulta, el periplo a los *Pays d'en haut* prestigia socialmente al viajero, que adquiere una dimensión casi épica en el folklore y la tradición oral, ámbitos donde a lo largo del siglo XIX se constata la profunda admiración popular hacia los nómadas, ya sean *coureurs de bois*, viajeros o leñadores. Sin embargo la literatura no puede refrendar el prestigio de tales figuras, tenidas por peligrosamente marginales, así como también deslegitiman el elogio del nomadismo la inmigración británica, considerada entonces una invasión, y la emigración francocanadiense hacia Estados Unidos, que diezmaba la población. Una de las primeras novelas canadienses, *La terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe, obra inaugural de lo que se ha dado en llamar novela de la tierra o *roman du terroir*, moraliza y ejemplifica los riesgos asumidos por el labrador que decide abandonar su tierra y dedicarse a la peligrosa empresa del comercio. Análogamente, otra novela del mismo año, *Charles Guérin*, de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, propone la colonización de nuevas tierras agrícolas en Quebec evitando así la emigración hacia Estados Unidos y la subdivisión de los terrenos ribereños

---

2. Terreno adjudicado al agricultor o *habitant*, distribuido «en largas y estrechas bandas perpendiculares a un río o a un camino al lado de los cuales se construye la casa» (Fernández Sánchez 2001: 16).

del San Lorenzo, ya muy poblados. *Jean Rivard, le défricheur*[3] (1862) y *Jean Rivard, économiste* (1864), ambas de Antoine Gérin-Lajoie, describen una comunidad rural autosuficiente, armoniosa y solidaria; en el mundo milagroso de estas dos novelas, cuantas acciones emprende el protagonista, cercano al héroe épico, le procuran prosperidad material y felicidad.

La figura del mítico agricultor investido de una misión providencial perdurará durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX. Ahora bien, llegado el siglo XX la figura del viajero comienza a recuperar espacio en la literatura quebequesa, particularmente en la novela de la tierra, que entre 1900 y 1945 ofrece sus creaciones más logradas. *Maria Chapdelaine* (1916), la exitosa y renombrada obra del francés Louis Hémon, se construye en torno a la triple opción, vigente en aquellos tiempos, que se le ofrece a la protagonista: la vida nómada, la colonización o la emigración a Estados Unidos. Aunque Maria elija a François Paradis, el *coureur de bois* se considera una opción obsoleta y a la muerte de su amado la joven opta por el colono agricultor Eutrope Gagnon para preservar la fidelidad patriótica. La novela recoge la dureza de la vida campesina y las numerosas adversidades inherentes a la sedentarización; su lirismo narrativo no es incompatible con la descripción realista de las faenas agrícolas y de la hostilidad de una naturaleza capaz de cobrarse vidas humanas. Obra novedosa, influirá poderosamente en creaciones posteriores, como *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard, donde se actualiza la antigua oposición entre nómadas y sedentarios. Aunque menos extensos y más cercanos, en la novela subsisten los *Pays d'en haut*, circunscritos ahora a las tierras interiores donde los descendientes de los primitivos viajeros perpetúan el nomadismo, en peligro a causa de la amenaza territorial inglesa. Con fervor místico, el anciano *draveur*[4] defiende la tierra en una lucha desigual; nómadas y sedentarios muestran sus diferencias mediante la diversidad de actitudes ante la pugna por evitar la venta de la montaña y la consiguiente apropiación extranjera del país. La resultante exaltación del itinerante por encima del agricultor invierte la escala de valores al uso: «au lieu de trahir la patrie […], les coureurs de bois l'ont étendue à toute l'Amérique» (Lemire 2003: 105). La locura final del protagonista hace de él un símbolo, fracasado, de la resistencia francocanadiense. Comoquiera que sea, otra interpretación de la novela pone de relieve la persistente llamada de los grandes espacios en el espíritu humano, pese al asedio de la civilización. Los cambios que afectan y modifican sin remisión la existencia del campesino

---

3. El término *défricher* significa «roturar», y designa «las primeras labores que debía realizar un colono en sus nuevas tierras [que] consistían en talar los árboles de los terrenos boscosos, arrancar las raíces y arar la tierra» (Fernández Sánchez 2001: 38).
4. «Anglicismo formado a partir del verbo to drive, draver consiste en conducir flotando por el río los troncos de árboles cortados, y draveur designa a quien ejerce ese oficio, el gancherο» (Fernández Sánchez 2001: 48).

presentados en *Trente arpents* (1938) de Ringuet, convierten la obra en un referente para la novela de la tierra. Como *Menaud, maître-draveur* (1937), ambas creaciones contradicen las tesis oficiales e invierten las situaciones narrativas habituales. La tierra tiraniza a sus pobladores y, lejos de ser la solución, es el problema; no es el hijo sino el padre quien debe emigrar a Estados Unidos, mientras que aquel toma posesión de la tierra paterna. Hombre de espacios abiertos y dueño de sus tierras, Euchariste Moisan termina sus días desposeído de su propiedad, encerrado en un garaje donde trabaja y alejado de su familia y de su tierra. La oposición entre sedentarios y nómadas estructura *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont. La llegada de un aventurero lleno de cualidades, apodado Survenant, al hogar de una familia de labradores despierta en ellos la incitación al viaje. En contacto con el itinerante, los demás personajes descubren su *coureur de bois* interior que no aspira sino a manifestarse. Un día Venant desaparece como había llegado, hecho que parece venir a confirmar el agotamiento de un mundo supuestamente inmutable e intemporal. Estas dos últimas novelas anuncian la desaparición del mito de la tierra ligado a la supervivencia de una raza, desaparición confirmada en producciones posteriores.

El Quebec rural tradicional da paso al Quebec urbano, y a medida que el país se urbaniza, hacia los años treinta la ciudad comienza a integrarse en la novela, dejando de ser el espacio maldito opuesto a la existencia idílica en el campo para presentarse como el marco vital de unos personajes que han sufrido el éxodo rural y que se adaptan dificultosamente al medio urbano. En la ciudad de Quebec se desarrollan las novelas tituladas *Au pied de la pente douce* (1942) y *Les Plouffe* (1948), de Roger Lemelin. La degradación económica y cultural se manifiesta en estas obras a pesar del tono burlesco con que se presenta el universo barroco y abigarrado de un barrio popular de la capital quebequesa. El mantenimiento de la estructura parroquial sigue confiriendo a la ciudad un orden que no la asemeja tanto a una urbe industrial cuanto a un pueblo.

La ciudad industrial, su anonimato y su alienación dominan la novela urbana en Quebec después de la Segunda Guerra Mundial. Soledad y marginación social acechan al final del periplo que centra la acción de *Bonheur d'occasion* (1945), un hito[5] en la historia literaria de Quebec y de Canadá. En su novela, Gabrielle Roy desarrolla el viaje colectivo desde el campo hacia la gran urbe realizado en Quebec

---

[5]. Primera novela de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion* obtiene un inmediato éxito de ventas tanto como de crítica, alcanzando un renombre internacional sin precedentes en la escena literaria canadiense, anglófona y francófona. Ganadora del premio Fémina en 1947, después de haber sido elegida *Book of the Month* por la Literary Guild of America, la obra fue traducida a una docena de idiomas, y su fama pervive aun hoy en la sociedad canadiense y quebequesa.

por aquella época, y fija los elementos del imaginario de la ciudad. El advenimiento del nuevo imaginario literario, predominantemente urbano, posterga los grandes espacios y el medio rural; los ilimitados espacios naturales se convierten en emplazamientos de ciudad exiguos y degradados, donde ni el *habitant* sedentario ni el viajero nómada tienen cabida. Para tantos y tantos seres urbanos en perpetuo errar, la metrópoli, Montreal, es un lugar de exilio interior donde no encuentran acomodo. Puede decirse que gran parte de las creaciones de los años 50 recogen un periplo urbano, lance viajero peligroso no menos que iniciático, pues reproduce la profunda transformación del espacio urbano, del individuo y de la sociedad quebequesa. Aun sin enmarcarse en la ciudad, *Le torrent* (1950) de Anne Hébert es un claro exponente del rechazo a los valores vigentes en aquel tiempo, como la religión o la familia.

La toma de conciencia, en la sociedad quebequesa, de su alienación y colonización por parte de la colectividad anglófona, y la consiguiente búsqueda de una nueva identidad durante los años 60 y 70, particularmente durante la Revolución Tranquila[6] (1960-1966), genera lo que Thomas y Bourgeois (2005: 290), denominan la «décenie de l'errance», un irresistible deseo de abrirse al mundo. El viaje es un fin en sí mismo para unos personajes que parten de su patria sin saber a dónde van, habitados por un ansia de explorar otras tierras, de dejar atrás una sociedad cerrada y asfixiante. Las creaciones de Hubert Aquin, Marie-Claire Blais, Jaques Godbout y Réjean Ducharme, por citar los autores más señeros, dan cuenta de la rebelión y el inconformismo de estos años. En las postrimerías de esta época, se intensifica la dimensión subjetiva en la escritura del viaje, que se convierte en una especie de «antivoyage» (Thomas, Bourgeois 2005: 291), en algo secundario para el viajero, cuyo interés se centra ante todo en el análisis de su propio yo. En cuanto a la década de los 80, supone un período de desmitificación, paradigmáticamente caracterizado en la novela de Jacques Poulin, *Volkswagen blues* (1984), donde el periplo americano del protagonista conduce al derrumbe de los viejos sueños pero que, sin embargo, le permite asumir su presente. Durante los

---

[6]. Este período comienza en 1960 con la llegada al poder de los liberales, y aunque propiamente hablando concluye en 1966, cuando aquellos pierden las elecciones, en un sentido más amplio se considera que la Revolución Tranquila se prolonga hasta 1975, pues los amplios y rápidos cambios sociales, políticos, administrativos, económicos y culturales iniciados en esta época, tales como la transformación del papel del estado, la modernización del sistema educativo, el desarrollo de la seguridad social, la promoción cultural y lingüística y la creación de una economía moderna, son imparables y no será posible el retroceso. La expresión que lo designa, utilizada por vez primera en un periódico de Toronto (*Quiet Revolution*), no alude a una auténtica revolución, sino que se refiere a la modernización de la sociedad quebequesa y a la recuperación del retraso en que se hallaba sumida gracias a las profundas transformaciones llevadas a cabo entonces.

años 90 se restablece la afirmación del individuo, la restitución de su identidad mediante la confrontación con el mundo, y cada vez más frecuentemente el viaje supone una búsqueda exterior que se corresponde con un avance interior, en una época dominada por el individualismo y la americanidad, donde el Quebec se piensa no solo en clave europea sino americana.

De la breve panorámica trazada se desprende que el viaje y sus escrituras suponen un verdadero elemento axial para la literatura quebequesa. Desde los albores de esta literatura, el viaje interviene directamente en la construcción del imaginario colectivo generando sin cesar modelos y figuras conformes a las pautas vigentes en cada época, sin que por ello dejen de reinventarse para adaptarse a la evolución conceptual del tema. Visto así, el viaje constituye un elemento unificador de primer orden, a la par que se convierte en un inagotable factor de renovación en el seno de la literatura quebequesa.

Del arraigo a la desterritorialización

La estrecha vinculación entre literatura quebequesa y escrituras del viaje lleva a constatar la incardinación de esta literatura en la historia de su sociedad, así como su marcada territorialidad, su arraigo en la tierra. Inexorablemente unida a la sociedad donde se gesta y a la lengua en que se expresa, esta literatura fue adquiriendo su especificidad estableciendo sus propios valores, formulando sus propias aspiraciones y descubriendo el mundo a través del propio Quebec, en franco contraste, e incluso contraposición, respecto a Francia. En palabras de Resch (2010: 349), el nexo entre la literatura y la sociedad quebequesas se impuso porque las creaciones participaban de un proyecto nacional y eran leídas a la luz de tal proyecto.

Tras los periplos fundacionales de los comienzos, tras el irreversible viaje colectivo del campo a la ciudad allá por los años 30, otro viaje, la masiva inmigración al Quebec desde diversas procedencias, renueva esta sociedad y su literatura a partir de 1960. Un viaje migratorio crucial para la evolución de la literatura quebequesa, pues los autores de la escritura migratoria o *écriture migrante*[7], procedentes de otros grupos étnicos o de las oficialmente denominadas «comunidades culturales» contribuyeron decisivamente a la reformulación de los parámetros literarios vigentes. Escritores ítalo-quebequeses y haitianos, los más numerosos, pero también egipcios, chinos, brasileños, magrebíes o franceses

---

7. El adjetivo *migrante*, que hace hincapié sobre la idea de movimiento, de vaivén entre pertenencias múltiples, se emplea más frecuentemente que el adjetivo *immigrante*, que pone el acento sobre la inmigración como experiencia sociológica. Fue Pierre Nepveu, en su obra *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine* (1988), el primer crítico en estudiar la creación de estos escritores (*cf.* Fernández Sánchez 2003: 91).

triunfan en las letras quebequesas e imponen un cuestionamiento de nociones tales como identidad y nacionalidad, sumamente incardinadas en la crítica y la creación quebequesas. Otro factor determinante en dicho proceso de renovación, la escritura de las mujeres, se gesta, en la segunda mitad de los años 70, muy influenciado por el nacionalismo. Del nacionalismo toma el feminismo quebequés y su plasmación literaria su lenguaje político y teórico, así como la idea de la territorialidad del cuerpo y su liberación, a la manera de la liberación del territorio como solución política, y a partir de la cual es posible construir una identidad femenina.

Los cincuenta años de existencia con el apelativo de literatura quebequesa[8] proporcionan una perspectiva lo bastante amplia como para poner el acento en la evolución de la relación especialmente intensa entre esta literatura y el nacionalismo y que deriva, particularmente a partir de 1980, hacia un ostensible debilitamiento del enfoque nacionalista, al tiempo que cobra cada vez mayor importancia la pluralidad y la diversidad. La polarización nacionalista se va debilitando, ante todo porque la relación de los creadores con el pasado no es la misma. Los escritores establecidos en el Quebec llegados de otros horizontes ya no pueden hallar referentes en la historia de esta tierra. Si en los primeros textos de estos autores se incide sobre la experiencia y la realidad misma de la emigración, sobre la llegada al país y las dificultades de habitarlo, más adelante la escritura migratoria se centrará sobre la idea de movimiento, de desplazamiento, sobre el desarraigo, la travesía de fronteras y culturas, y sobre la práctica estética. En cuanto a la escritura de mujeres, lo que se ha dado en llamar el «postfemenismo» o «metafeminismo» de los años 80, se caracteriza porque las creaciones de entonces recogen las preocupaciones tradicionalmente asociadas al feminismo, como por ejemplo el lugar de las mujeres en la sociedad, pero se desligan de una militancia feminista o nacionalista, que desaparecen por completo de la escritura. Lo cierto es que la irrupción de la escritura de mujeres en la historia literaria de Quebec supone un encuentro con la cultura feminista francesa y americana, aportando una ampliación de horizontes fuera de las coordenadas nacionalistas.

A falta de una independencia política, el Quebec se dio a sí mismo una independencia literaria, y llevó a cabo un tránsito del arraigo a la desterritorialización, alejándose de su estrecha vinculación con la tierra, redefiniendo, más que abandonando, el nacionalismo, o en todo caso abandonando

---

[8]. La historia de esta literatura va ligada a las denominaciones recibidas desde su nacimiento hasta la actualidad. Con anterioridad a la década de los sesenta era conocida como «literatura francocanadiense» o «literatura canadiense de expresión francesa»; a partir de entonces pasa a denominarse «literatura quebequesa», apelativo que refrenda su reconocimiento como literatura nacional al mismo tiempo que la diferencia de la literatura francesa.

«el nacionalismo étnico a favor de un nacionalismo cívico» (Fernández Sánchez 2003: 208). El permanente intento de armonizar lealtades conflictivas, la cohabitación de una pluralidad de identidades, la «identidad en la alteridad» (De Diego 2002: 263), configura un Quebec abierto y transcultural donde la identidad consiste precisamente en compartir identidades.

Según consta en el más reciente manual de historia literaria quebequesa (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge 2007: 627), es esta una literatura doblemente marginal, respecto a la capitalidad literaria francófona, París, e igualmente respecto a América del Norte. Pero quizá sea esa doble marginalidad la que haya permitido superar el esperable repliegue sobre sí misma, propio de su época como vector de la identidad nacional, y la haya abierto a las culturas europeas y americanas, siguiendo una evolución que, sin dejar de reforzar su singularidad, confiere a la literatura quebequesa un irrenunciable alcance universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIRON, M., DUMONT, F., NARDOUT-LAFARGE, É, *Histoire de la littérature québécoise*. Montreal: Boréal, 2007.

DE DIEGO MARTÍNEZ, R., «Literatura francófona de Canadá» in GONZÁLEZ SALVADOR, A. (coord.), DE DIEGO, R., SEGARRA, M., *Historia de las literaturas francófonas. Bélgica, Canadá, Magreb*. Madrid: Editorial Cátedra, 2002, pp. 233-417.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, C. (coord.), *Literatura francocanadiense: la literatura quebequesa*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2001.

---, «La literatura en Quebec: del nacionalismo a la globalización» in BRINGAS LÓPEZ, A., MARTÍN LUCAS, B. (eds.), *Nacionalismo e globalización: lingua, cultura e identidade*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 2003, pp. 199-210.

LEMIRE, M., *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire «canadien»*. Quebec: Nota bene (col. Essais critiques), 2003.

RESCH, Y., «Écrire la différence écrire l'universel» en LAMONDE, Y., LIVERNOIS, J., «Culture québécoise et valeurs universelles». Quebec: Presses de l'Université Laval (col. Cultures québécoises), 2010, pp. 343-356.

THOMAS, J.P., BOURGEOIS, M. É., «Du voyage dans la fiction au récit de voyage fictif», en RAJOTTE, P. (dir.), *Le voyage et ses récits au XXe siècle*. Quebec: Nota bene, 2005, pp. 273-347.

La imagen de don Quijote en la novela de capa y espada francesa del siglo XIX

Tomás GONZALO SANTOS
Universidad de Salamanca

La novela histórica o, más bien, pseudohistórica francesa de aventuras ambientada en el reinado de Luis XIII, conocida como novela de capa y espada[1] y publicada a lo largo del siglo del XIX, contiene abundantes referencias a la historia y a la situación política de España, así como al carácter de los españoles. Y no podía ser de otra forma, dada la presión militar, política y cultural que sobre Francia ejerció el imperio español en el siglo XVI y buena parte del XVII (Mazouer 1991). Entre ellas menudean más o menos veladas, cuando no explícitas, alusiones al personaje de don Quijote. Algo que ya apuntaba atinadamente Àngels Santa respecto de la novela popular: «Otra característica común es el interés despertado por la obra de Cervantes y por su personaje don Quijote. Dumas no escapa a la regla y como muchos otros escritores franceses le rendirá homenaje a través de las páginas de sus libros. Veremos que el hecho se repite con otros escritores que también cultivan el género» (Santa 1997: 183-190); en efecto, aparte de Dumas, George Sand, Théophile Gautier, luego Paul Féval, Ponson du Terrail y, más tarde, Michel Zévaco le concederán especial atención[2]; si bien nosotros nos detendremos únicamente en los tres primeros. Y cabe preguntarse si tales referencias son una muestra más –o, más bien, señera– de la hegemonía literaria española en los años relatados o si, por el contrario, responden a la valoración y ponderación que del hidalgo cervantino hicieran los escritores románticos (Bertrand 1953: 1-41).

---

[1] Aunque la tipificación no resulte fácil, asumimos las palabras de René Garguilo: «Nous dirons donc que le roman de Cape et d'Epée est un genre hybride dans lequel fusionnent trois genres de la Littérature Populaire: le roman historique, le roman d'aventures et le roman sentimental» (Garguilo 1999: 85-103).

[2] «[el Jorobado, de Paul Féval] Es un caballero errante. Tras él se perfila la sombra de los caballeros de la Mesa Redonda, de Lancelot y la más próxima de Don Quijote. Sus aventuras tienen tintes quijotescos. No en vano Zévaco explicita esta filiación para el héroe de la capa y la espada, de una forma un tanto chauvinista. Jean de Pardaillan, durante su estancia en España, se hace muy amigo de Miguel de Cervantes, quien al fin ha encontrado el modelo viviente para su Don Quijote, personaje que le posee y atormenta» (Santa 2000: 143-151). Cf. también Àngels Santa (1999: 125-135).

La más conocida corresponde, sin duda, al *incipit* de *Les Trois Mousquetaires*[3], escrito en el estilo desenfadado que caracteriza a Alexandre Dumas padre. Este, tras las consabidas palabras introductorias que fijan el tiempo y el espacio de la novela, incluye la famosa presentación en la ciudad de Meung del joven d'Artagnan, cuyo físico e indumentaria, un tanto extravagantes, compara el autor a don Quijote:

> Un jeune homme... – traçons son portrait d'un seul trait de plume : – figurez-vous don Quichotte à dix-huit ans ; don Quichotte décorselé, sans haubert et sans cuissards ; don Quichotte revêtu d'un pourpoint de laine dont la couleur bleue s'était transformée en une nuance insaisissable de lie de vin et d'azur céleste. Visage long et brun, la pommette des joues saillante, signe d'astuce ; les muscles maxillaires énormément développés, indice infaillible auquel on reconnaît le Gascon (I: 16).

Alusión doblada de parodia, a la que no es ajena, probablemente, la existencia de precedentes en el siglo XVII que habrían allanado el camino: desde el *Dom Quixotte Gascon* de 1630 a *Le Gascon extravagant,* publicado anónimamente en 1637. En ella, *gascon* rima con *Rodomont*, el insolente personaje de Ariosto; pero también con el hispanismo *fanfaron*, que la figura del capitán de los tercios españoles –tomada en mala parte, como rezan los diccionarios– pusiera de moda en la Europa del XVII, hasta cristalizar en el personaje teatral de Matamore, uno de los avatares más felices que ha conocido la escena desde el *miles gloriosus* de Plauto. Para completar su imagen quijotesca, Dumas le hace jinete de una extraña jaca alazana llena de mataduras y remedo de Rocinante, que mueve a la hilaridad entre los asistentes:

> Car notre homme avait une monture, et cette monture était même si remarquable, qu'elle fut remarquée : c'était un bidet du Béarn, agé de douze ou quatorze ans, jaune de robe, sans crins à la queue, mais non pas sans javarts aux jambes, [...] l'apparition du susdit bidet [...] produisit une sensation dont la défaveur rejaillit jusqu'à son cavalier.
> Et cette sensation avait été d'autant plus pénible au jeune d'Artagnan (aisnsi s'appelait le don Quichotte de cette autre Rossinante), qu'il ne cachait pas le côté ridicule que lui donnait, si bon cavalier qu'il fût, cette monture (I: 16-17).

Lo cierto es que d'Artagnan, como don Quijote, sale molido a palos de su primera aventura, que no en vano tiene lugar en una especie de venta (*hôtellerie*), por culpa tanto de su carácter altanero como de su ridícula montura; pero no puede

[3] *Les Trois Mousquetaires* fue publicado inicialmente en folletín, en *Le Siècle*, entre el 14 de marzo y el 14 de julio de 1844. En nuestras citas, los caracteres romanos remiten al capítulo; las cifras arábigas, a la página correspondiente.

obviarse que se cura casi milagrosamente gracias a una pócima que parece llevar en secreto:

> Le lendemain, dès cinq heures du matin, d'Artagnan se leva, descendit lui-même à la cuisine, demanda, outre quelques autres ingrédients dont la liste n'est pas parvenue jusqu'à nous, du vin, de l'huile, du romarin, et, la recette de sa mère à la main, se composa un baume dont il oignit ses nombreuses blessures, renouvelant ses compresses lui-même et ne voulant admettre l'adjonction d'aucun médecin. Grâce sans doute à l'efficacité du baume de Bohème, et peut-être aussi grâce à l'absence de tout docteur, d'Artagnan se trouva sur pied dès le soir même, et à peu près guéri le lendemain (I: 19).

Este brebaje es una alusión en toda regla –y resulta curioso que haya pasado desapercibida a buena parte de la crítica, pues contiene los mismos ingredientes– al célebre bálsamo de Fierabrás que sanara a un tiempo las heridas de don Quijote luego de su apaleamiento a manos de los yangüeses, de la paliza que le propinara el arriero, e incluso del candilazo del cuadrillero[4]: «Levántate Sancho si puedes, y llama al alcaide desta fortaleza, y procura que se me dé un poco de aceite, vino, sal, y romero, para hacer el salutífero bálsamo, que en verdad que creo que lo he bien menester ahora, porque se me va mucha sangre de la herida que esta fantasma me ha dado» (I: 17).

La segunda referencia al Quijote en *Les Trois Mousquetaires*, apenas dos páginas después, evoca dos de los episodios más célebres de la novela cervantina, a la par que representativos de la locura del personaje: el combate con los molinos de viento y con el rebaño de ovejas:

> Avec un pareil *vade-mecum*, d'Artagnan se trouva, au moral comme au physique, une copie exacte du héros de Cervantes, auquel nous l'avons si heureusement comparé lorsque nos devoirs d'historien nous ont fait une nécessité de tracer son portrait. Don Quichotte prenait les moulins à vent pour des géants et des moutons pour des armées, d'Artagnan prit chaque sourire pour une insulte et chaque regard pour une provocation. [...] les passants réprimaient leur hilarité (I: 19).

En definitiva, bien se puede comprobar que las escenas a las que Dumas alude o parodia son todas ellas jocosas, aunque solo sea como simple recurso de *captatio benevolentiae* (Picard 1983: 55). Y en ello se muestra fiel –que el relato arranca en 1625– a la que fue la lectura primera de la obra cervantina entre sus contemporáneos, de uno y otro lado de la frontera: esto es, como obra bufa.

---

[4] *Don Quijote de la Mancha*. Primera parte, capítulos XV, XVI y XVII. En las citas al *Quijote* reenviaremos únicamente a la parte y al capítulo correspondiente, utilizando los caracteres romanos para la primera y las cifras arábigas para el segundo.

Merece la pena cotejar su caso con el de otra ficción muy distinta: *Cinq-Mars,* de Alfred de Vigny, la primera novela histórica francesa, en la estela del género creado por su admirado Walter Scott, y ambientada también en la primera mitad del siglo XVII. Preciso es reconocer que, aunque proliferan en esta obra las menciones relativas a los españoles, las alusiones directas a don Quijote se reducen –salvo error– a una sola: la que hace un arcabucero español ante el arrojo mostrado por Cinq-Mars, el jovencísimo favorito de Luis XIII que se rebela contra el poder de Richelieu aliándose con los españoles, en el asedio a Perpiñán:

> … un jeune Espagnol, tenant une longue escopette avec sa fourche suspendue à son côté, et la mèche fumante dans la main droite, se promenait nonchalamment sur le rempart et s'arrêta à considérer Cinq-Mars, qui faisait à cheval le tour des fossés et du marais.
> « *Señor caballero*, lui dit-il, est-ce que vous voulez prendre le bastion à vous seul et à cheval, comme don Quichotte-Quixoda de la Mancha ? » (ch. IX, p. 129)

Puede interpretarse, ciertamente, como una alusión banal, una concesión a los tiempos; sin embargo, su impronta se revela de mayor trascendencia por cuanto se adivina en la configuración de su personaje principal un quijotismo que responde muy probablemente a la visión de la sociedad y de la vida del propio autor. En efecto, la defensa de una aristocracia todavía fiel al ideal caballeresco, que Cinq-Mars representa –y llevó a Vigny a modificar la personalidad del modelo real, sublimándola–, no está muy lejos del espíritu que anima al hidalgo ideado por Cervantes.

Para avalar tal hipótesis, basta contrastarla con la interpretación que de este hace en su diario: comprobaremos así que resulta plenamente coincidente con la de su héroe novelesco y, al tiempo, ilustra el pesimismo que caracterizaba a su creador. Para el escritor romántico, presto a identificar al Caballero de la Triste Figura con el propio Cervantes y a este con el militar frustrado que él mismo fue, don Quijote venía a ser un símbolo de la actitud idealista ante la vida: una especie de mártir de la sociedad con la que se identifica al mismo tiempo el noble y el poeta, dualidad que Vigny conjugaba a la perfección:

> *Le Misanthrope* rend la vertu ridicule, *Don Quijote*, l'imagination chevaleresque du dévouement [...] À présent, je crois que l'esprit du temps nous doit porter à ne pas tourner en ridicule, mais à plaindre sérieusement la vertu d'être déplacée dans la Société humaine et cette Société de ne pouvoir la loger décemment[5].

---

[5] *Le Journal d'un poète* [1834] (Vigny 1948: 1012). En ella se constata ya la comparación, que abordarán no pocas exégesis francesas, entre la amargura que acompaña al idealista personaje de Molière, Alceste, y la que le suponen al personaje cervantino.

También Théophile Gautier asimila al *Quijote* su Barón de Sigognac, el personaje principal de *Le Capitaine Fracasse*[6]; pero lo hace de manera mucho más sutil que el grueso trazo de Dumas. Esta novela de capa y espada, ambientada en la misma época, es deudora del *Roman comique* de Scarron e indirectamente, a través de este, de los autores realistas españoles del Siglo de Oro, entre los que resalta –obviamente– Cervantes[7].

Gautier hace de Sigognac un hidalgo de provincias, de buena casa pero arruinado, que malvive en su destartalado *Château de la Misère*. Es cierto, no obstante, que el barón es mucho más joven que don Quijote, pues ronda los veintiséis años; pero su carácter grave y la tristeza que le acompaña le hacen parecer mayor. En cierta manera, la literatura se cuela también en su vida, pero no ya a través de los libros sino del teatro, pues una *troupe* de cómicos ambulantes llega a sus dominios en busca de hospedaje. Al improvisado anfitrión se dirige uno de los miembros de la compañía –el Pedante– con los mismos excesos verbales que don Quijote con el ventero: en este cumplido homenaje, Gautier no se resiste a la tentación de hacer un pastiche parcial (enano incluido) de los ridículos propósitos del hidalgo, dentro del inmenso pastiche de la lengua y la literatura del XVII que es en realidad la novela (Senninger 1993: 191-203):

> Daignez m'excuser, noble châtelain, si je viens frapper moi-même à la poterne de votre forteresse, sans me faire précéder d'un page ou d'un nain sonnant du cor, et cela à une heure avancée. Nécessité n'a pas de loi et force les gens du monde les plus polis à des barbarismes de conduite (I, II: 39).

No parece casual tampoco que el barón lleve una indumentaria anticuada y ajada, heredada de sus ancestros: «Ainsi accoutré de ces vêtements peut-être fort à la mode au commencement de l'autre règne, le jeune baron avait l'air à la fois ridicule et touchant; on l'eût pris pour son propre aïeul» (I, I: 32). No podemos olvidar que el gentilhombre es gascón también, al igual que el propio Gautier, y abandona su castillo, movido en su caso por la miseria, y en busca no ya de la gloria de las armas sino de las letras: se podría afirmar que como Gautier mismo, pues hay en *Le Capitaine* un eco autobiográfico que no ha pasado desapercibido (Ubersfeld 1982: 363-368); pero también en busca del amor, que no en vano se une a la compañía ambulante en pos de la joven Isabelle.

---

[6] *Le Capitaine Fracasse,* publicado en folletín entre 1861 y 1863, aunque proyectado casi treinta años antes. De la edición que manejamos, en 2 vols., proporcionamos la referencia del volumen, el capítulo (ambos en caracteres romanos) y la página (en cifras arábigas).

[7] Luis-Eduardo López Estévez aborda en un artículo más descriptivo que analítico los elementos quijotescos de *Le Capitaine*, al tiempo que reconoce ciertas divergencias (López Estévez 1996: 83-103).

Que Sigognac está imbuido de los valores quijotescos, lo prueba la alusión, no por genérica menos significativa, a la lectura de libros de caballerías: «Le timide Baron arrangeait dans sa tête une foule d'incidents terribles ou romanesques, de dévouements comme on en voit dans les livres de chevalerie» (I, IV: 93). De hecho, se expresa, en la primera ocasión que se le presenta, con los mismos términos anacrónicos que don Quijote:

> Ce péril était bien peu de chose, à peine une algarade, répondit modestement le Baron ; pour vous protéger je fendrais des géants du crâne à la ceinture, je mettrais en déroute tout un ost de Sarrasins, je combattrais parmi les tourbillons de flamme et de fumée des orques, des endriagues et des dragons, je traverserais des forêts magiques pleines d'enchantements (I, IV: 98-99).

El barón de Sigognac sucede en el escenario al quijotesco Matamore (I, V: 127-128), muerto de frío en una escena memorable (I, VI: 158-159), convirtiéndose en actor de comedia y tomando, como antaño hiciera el hidalgo manchego, un sobrenombre propio del oficio que ejerce: Capitán Fracasse. Nombre rimbombante y caricaturesco, como el papel que representa, que suena a estrépito y a alboroto, y se convierte de alguna manera en nombre de guerra pues lo lleva también fuera de las tablas: como es un consumado espadachín, en el camino va deshaciendo entuertos; un poco también a la manera de don Quijote, inflexible ante cualquier ataque contra el honor de la amada, en este caso real, pero casi platónico: «Mais le Baron ne l'entendait pas de cette oreille-là, il était intraitable comme un hidalgo sur le point d'honneur, et il eût bravé mille morts plutôt que de souffrir qu'on manquât de respect à sa maîtresse» (II, X: 11).

Le Capitaine Fracasse presenta, ciertamente, alusiones más explícitas a distintos personajes y episodios de la novela cervantina, pero son más intrascendentes. Así, la referencia a las célebres bodas de Camacho no deja de ser un lugar común: «-Oh ! Quelle noce de Cana et de Gamache l'on ferait de tous les mets que vous n'avez plus et qu'ont dévorés des hôtes plus heureux !» (I, III: 77). Y lo mismo cabe decir de las que se hacen a Maritornes (I, IX: 247; II, XII: 71) o al caballero de la Triste Figura (I, VI: 145-146).

Sigognac vuelve también al final de la novela a su castillo, pero no derrotado por la vida, como don Quijote, sino salvado por el amor y finalmente rico, gracias a un golpe de fortuna que oportunamente le brinda Gautier, un poco a su pesar[8]; lo que le permite disfrutar de un final feliz junto a su amada Isabelle.

---

[8] La intención de Gautier, según testimonio de su hija Judith, era de hacerlo volver pobre y sin su amor al *Château de la Misère*, pero fue disuadido por su editor Charpentier (Ubersfeld 1982: 364-365).

George Sand comparte con Gautier una manía –quijotesca, si se quiere– que hará de ambos sendos maestros en el juego de la intertextualidad: la pasión desenfrenada por la lectura y, en particular, de la literatura del XVII. Además, los dos son buenos entendidos en materia de arte y dan curiosamente muestras, casi por los mismos años, de un interés particular por el extraordinario dibujante y grabador del reinado de Luis XIII, Callot (Mombert 2007: 307-314). Así, la incursión de la escritora, con *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* [9], en el género y la época mentados ha de leerse en la línea del *Capitaine Fracasse*, al que precede: como una verdadera reescritura, no por velada menos efectiva, del *Quijote*; pero la envergadura de esta deuda es incomparablemente mayor que la de aquel, por lo que ha merecido un tratamiento pormenorizado (Gonzalo Santos 2009, 230-238)[10].

Efectivamente, si bien la clave última para una acertada comprensión de esta novela se encuentra en *L'Astrée* de Honoré d'Urfé[11], novela contemporánea del *Quijote* aunque de naturaleza bien distinta, la lectura del texto sandiano permite descubrir entre líneas una reinterpretación, no menos paródica, del personaje cervantino. Así, se adivina con relativa facilidad la huella de este en la figura y en la conducta extravagante de su protagonista, el marqués de Bois-Doré.

Sand empieza por convertir a Bois-Doré en un hidalgo de provincias, como Alonso Quijano, pero enriquecido. Es cierto que lo pinta ridículo hasta el extremo, presentándolo como un viejo presumido que intenta vanamente ocultar su edad; pero con ello se aparta de su modelo: no tanto porque, rozando ya los sesenta y cinco años al comienzo de la historia, sea mayor que el manchego, «Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años » (I, 1), sino porque a este poco le importa su indumentaria salvo la panoplia que dicta la andante caballería.

A imitación, sin duda, de don Quijote quien, tras tomar la decisión de convertirse en caballero, «se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse» (I: 1), Bois-Doré, embebido también de novelas –de pastores en su caso–, encuentra también su Dulcinea:

> En vieillissant, son cœur s'est refroidi ; mais il prétend cacher cela, comme il croit cacher ses rides, en feignant d'avoir été converti à la vertu des bons sentiments par l'exemple des héros de l'*Astrée*. Si bien que, pour s'excuser de ne faire la cour à aucune belle, il se vante d'être fidèle à une seule qu'il ne nomme point, que personne n'a jamais vu et

---

[9] *Les Beaux Messieurs de Bois*-Doré. Publicado primero en folletín, en *La Presse,* entre el 1 de octubre de 1857 y el 16 de febrero de 1858. En nuestras referencias, los caracteres romanos corresponden al capítulo; las cifras arábigas, a la página.

[10] Las líneas que siguen constituyen, en parte, una síntesis de ese trabajo.

[11] Estudio que hemos acometido en otro lugar (Gonzalo Santos 1993: 69-74).

> ne verra jamais, par la bonne raison qu'elle n'existe que dans son imagination (VI: 35).

Como se puede comprobar, la autora somete a su viejo hidalgo a un proceso sistemático de quijotización; proceso que, lejos de limitarse al héroe principal, se lleva a otros personajes y peripecias. Entre ellos cabe resaltar la figura de Adamas, mayordomo devoto de su amo, pues reúne en su persona al barbero –oficio que sigue ejerciendo con el marqués, tan necesitado de afeites– y al escudero cervantino, cuyo carácter comparte: esto le permite protagonizar la única alusión directa al *Quijote* que se halla en la novela:

> Adamas était un Gascon pur sang : bon coeur, bel esprit, langue intarissable. Bois-Doré affectait très naïvement de l'appeler son vieux serviteur, bien qu'il fût l'aîné d'au moins dix ans […] Il n'y a pas de grand homme pour son valet de chambre, témoin Sancho Pança, qui disait de si fortes vérités à son maître. Mais Bois-Doré, qui n'était qu'un excellent homme, jouissait du privilège d'être un demi-dieu pour son laquais ; et, tandis que des héros ont été la risée de leurs gens, ce vieillard si moquable était pris au sérieux par la plupart des siens (XII: 57).

La impronta cervantina se trasluce asimismo en la pareja de malhechores que llegan a las posesiones de Bois-Doré: son los españoles d'Alvimar y su escudero Sanche, si bien el amo, aunque de edad incierta, es más joven que don Quijote. George Sand trastoca claramente los papeles, haciendo del noble –de casa, que no de comportamiento– español un fanático, que pasa por seductor cuando disimula la crueldad de su carácter (V: 28), y otorgando a Sanche, el criado, no sólo el carácter contrario sino un físico opuesto al de su modelo Sancho:

> Long, maigre et blême, mais osseux et robuste, l'ancien éleveur de porcs était assis dans la profonde embrasure de la fenêtre, lisant, aux dernières lueurs du jour, un livre ascétique dont il ne se séparait jamais, et qu'il ne comprenait pas. Articuler avec les lèvres les paroles de ce livre et réciter machinalement le chapelet, telle était sa principale occupation et, ce semble, son unique plaisir (XXV: 130).

Con todo, hay una diferencia aún mayor entre la pareja protagonista y sus antagonistas. Bois-Doré va en cierto modo deshaciendo entuertos en los límites de su comarca de Berry[12], como hacía don Quijote en compañía de su fiel Sancho; mientras que d'Alvimar y Sanche abandonan su tierra natal en busca de fortuna hasta llegar a Francia, no sin convertirse antes en salteadores de caminos y asesinos;

---

[12] «Il n'y a pas d'égaux qui tiennent ! s'écria le marquis lorsque Lucilio eut traduit par écrit la réponse de Mercédès. Je jure, sur ma foi de chrétien et sur mon honneur de gentilhomme, de protéger le faible envers et contre tous» (XVI: 81).

y ello supone una inversión total de funciones y papeles, tanto respecto de sus homólogos españoles como de sus anfitriones franceses.

A pesar de tratarse de una novela de aventuras, de capa y espada, publicada inicialmente en folletín –como la mayoría en el género–, la autora no deja de deslizar sutilmente sus inquietudes políticas y religiosas. Basta con conocer medianamente la trayectoria de George Sand para descubrir que ha representado en la amable figura del marqués de Bois-Doré buena parte de ella misma: desde el humanitarismo igualitario al socialismo utópico; entre los cuales el idealismo de don Quijote, una vez reinterpretado por los románticos, encajaba a la perfección.

Sand parece dar cabida, pues, en *Les Beaux-messieurs* a varias de las lecturas de que ha sido objeto el personaje cervantino: tan pronto pinta a su quijotesco protagonista con comicidad no exenta de ternura, como invierte su carácter creando un *alter ego* siniestro; tan pronto retuerce hasta el paroxismo la extravagancia del hidalgo, como le hace adalid de los sentimientos más elevados e, incluso, de sus anhelos más personales. Con ello da muestras de una amplitud de miras, que corroboran sus escritos autobiográficos y parece muy moderno para la época: «Mon cher Louis, j'ai reçu le magnifique *Don Quichotte*, illustré par Doré [...] et je viens de le relire avec les illustrations et elles traduisent [...] le drame profond, comique et touchant de ce chef-d'oeuvre»[13].

En lo que a Gautier se refiere, a pesar de ser quien más alusiones incluye, directas o indirectas, a la obra de Cervantes, no todas responden a una lectura personal del *Quijote*: algunas no son sino meras concesiones librescas. No deja de ser paradójico, por cuanto ya reflejaba en sus obras de crítica artística, menos aptas en principio para sincerarse, un quijotismo hondamente sentido casi veinte años antes de publicar *Le Capitaine Fracasse*:

> En outre, le livre de Cervantès, qui passe pour être une des œuvres les plus comiques et les plus réjouissantes de l'esprit humain, nous a laissé dans l'âme une impression de mélancolie profonde […] Chaque coup de bâton ou de pierre qui meurtrit, à travers son armure faussée, les pauvres côtes du chevalier, nous a fait un chagrin sensible, et nous pleurerions presque quand on le rapporte moulu, brisé, mais soutenant toujours que Dulcinée du Toboso est la plus belle princesse du monde[14].

---

[13] *Lettre à Louis Viardot* [31 déc. 1863] (Sand 1964-1985: 180-181). Se trata de una carta al responsable de la célebre edición del *Quijote* con ilustraciones de Gustave Doré, que tanto admiraba la escritora; como el propio Gautier, por cierto, quien les dedica nada menos que tres artículos en el *Moniteur Universel* (26 y 27 de diciembre de 1863, y 13 de enero de 1864).

[14] Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*, III, pp. 113-114 (*La Presse*, 17 de octubre de 1843). Afinidades quijotescas que no han cambiado en el momento mismo de la

En cambio, Dumas, con su facundia habitual, pone el acento exclusivamente en el carácter burlesco, ridículo, que los franceses del XVII y, en general, los contemporáneos sólo supieron ver en el *Quijote*; como bien ilustran los paneles del castillo de Cheverny, que Jean Monier comenzara a pintar allá por 1640. En ese sentido, Dumas padre es fiel a la época que describe. Muy distinta –en buena medida por tratarse de una verdadera novela histórica– se antoja la visión de Vigny, absolutamente impregnada del espíritu romántico que preside su reinterpretación de la obra de Cervantes. En cierto modo, Chateaubriand había abierto el camino en 1811 al pronunciarse así sobre el hidalgo manchego: «je traversai la patrie de l'illustre chevalier de la Manche, que je tiens pour le plus noble, le plus brave, le plus aimable, et le moins fou des mortels» (Chateaubriand, 1964: 523). No en vano, Vigny y el propio *Enchanteur* son deudores de la exégesis alemana del *Quijote* a partir de los hermanos Schlegel y de von Schlelling y, tras ellos, de la literatura inglesa que uno y otro conocían bien (Bravo Castillo 2007: 31-83).

Es posible que don Quijote haya acabado, en algunos casos, en un cliché más entre los relativos al «genio de los españoles». En todo caso, parece fuera de dudas que se convirtió en referencia obligada cuando de España se trataba, y más de la España del Siglo de Oro (Clavería 1961: 969-989). Ya fuera tomado en serio o en broma, pasó a ser un componente inexcusable dentro de los elementos hispánicos, particularmente de Castilla (Miguélez Rodríguez 2003: 84-93)). Todos los novelistas analizados identifican –cuando no se identifican– en mayor o menor medida a sus héroes respectivos, independientemente de la edad de los mismos, con el personaje de Cervantes. Sin embargo, lejos de tender a la uniformidad, la representación de don Quijote en manos de estos escritores da fe de la multiplicidad de lecturas de que ha sido objeto a lo largo de los siglos: de la visión burlesca a la idealización del modelo, de la simple parodia a su glorificación como símbolo de una actitud vital, del estereotipo a la lectura personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTRAND, J.J.A., «Génesis de la concepción romántica de *Don Quijote* en Francia». *Anales Cervantinos* III, 1953, pp. 1-41; IV, 1954, pp. 41-76; V, 1955, pp. 79-142.

---

publicación; cf. el *Moniteur Universel* de 13 de enero de 1864: «Le véritable Don Quichotte, non le fou grotesque roué de coups, moulu de chutes, mais en cage et bafoué par un monde qui ne le comprend pas, mais le héros dont le seul tort est de s'être trompé de temps; et d'avoir fait son apparition sur terre au moment où la chevalerie, la justice et la grandeur remontaient au ciel» Citados ambos por Voisin (1981: 35-36)

BRAVO CASTILLO, J., «*Don Quijote* como prototipo de la novela europea moderna» in Hagendorn, H.C. (coord.), *Don Quijote por tierras extranjeras.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 31-83.

CHATEAUBRIAND, R. de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem.* París : Éditions Julliard, 1964.

CLAVERIA, C., «Les mythes et les thèmes espagnols dans la littérature universelle». *Cahiers d'Histoire Mondiale* 6, 1961, pp. 969-989.

DUMAS, A., *Les Trois Mousquetaires.* París: Calmann-Lévy Éditeurs, 1949, 2 vols.

GARGUILO, R., «Un Genre majeur de la Littérature Populaire: Le Roman de Cape et d'Épée» en *Roman populaire et/ou Roman historique*. Monográfico de *L'Ull Crític* 4-5, 1999, pp. 85-103.

GAUTIER, T., *Le Capitaine Fracasse.* París: Editions R. Simon [s. f.], 2 vols.

GONZALO SANTOS, T. «*Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* ou la réconstruction 'archéologique' de la réception (de *L'Astrée*)» in GORILOVICS T. y SZABO A. (eds.), *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993, pp. 69-74.

--- «*Les Beaux messieurs de Bois-Doré* de George Sand, una reescritura del *Quijote*» in SANTA, À., SOLÉ, C. (eds.), *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas*. Lleida: Universitat de Lleida, 2009, pp. 230-238.

LÓPEZ ESTEVE, L.E., «Algunos aspectos quijotescos y otros elementos hispánicos presentes en *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier». *Revista de Filología Francesa* 9. Universidad Complutense, 1996, pp. 83-103.

MAZOUER, C. (ed), *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche: 1615-1666*. Mont-de-Marsan: Éditions Universitaires, 1991.

MIGUELEZ RODRIGUEZ, C.A., *L'image de la Castille et de l'Espagne dans trois romans historiques français du XIXe siècle*. Trabajo de Grado: Universidad de Salamanca, 2003.

MOMBERT, S., «L'épée, la plume et le stylet. *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, «fantaisie à la manière de Callot»» in LAISNEY, V. (ed.), *Le Miroir et le Chemin. L'Univers romanesque de Pierre-Louis Rey*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 307-314.

PICARD, M., «Pouvoir du feuilleton ou d'Artagnan anonyme». *Littérature* 50, mai 1983, pp. 55-76. Retomado en Picard, M., *La lecture comme jeu*. París: Seuil (coll. Critique), 1986, con otro título: «Le Diamant de la Reine. Lecture, réparation et identité, d'après *Les Trois Mousquetaires*», pp. 66-87.

SAND G., *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*. París: Albin Michel, 1976.

--- *Correspondance*. París: Garnier Frères, 1964-1985. T. XVIII.

SANTA, À., «Eléments autobiographiques dans *Une aventure d'amour* d'Alexandre Dumas» in JIMÉNEZ, D. y REAL RAMOS, E. (eds.), *Alexandre Dumas*

père: une façon d'être soi. Valencia: Universitat de València, 1997, pp. 183-190.

--- «Paul Féval: de la novela histórica a la novela popular» in *Roman populaire et/ou Roman historique*. Monográfico de *L'Ull Crític* 4-5, 1999, pp. 125-135.

--- «Naturaleza del héroe en las novelas de capa y espada (*Le Bossu* de Paul Féval)». *Thélème*. Revista Complutense de Estudios Franceses, 15, 2000, pp. 143-151.

SENNINGER, C.M., «*Le Capitaine Fracasse*, 'Comme un palimpseste...'». *Bulletin de la société Théophile Gautier,* 15, 1993, pp. 191-203.

UBERSFELD, A., *Théophile Gautier*. París : Stock, 1982.

VIGNY, A. de, *Cinq-Mars*. *Le Journal d'un poète*. *Oeuvres complètes*. París: Gallimard (La Pléiade), 1948, vol. II.

VOISIN, M., *Le Soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

Intertextualité et communication dans le *Voyage d'Espagne* (1736) de Guillaume Manier*

Ignacio IÑARREA LAS HERAS**
Universidad de La Rioja

Guillaume Manier a été un tailleur français, originaire de Picardie (plus concrètement, du village de Carlepont), qui en 1726 a fait le pèlerinage de Compostelle et à visité Madrid. En 1736, il a écrit le récit intitulé *Voyage d'Espangne*, où il raconte cette expérience. Il s'agit d'une œuvre vraiment riche en éléments intertextuels. On y trouve un ensemble assez varié de textes cités, reproduits en entier ou tout simplement mentionnés[1]. Ils ont une grande valeur significative, car ils communiquent des contenus très divers qui confèrent au récit une complexité remarquable. Ils enrichissent une histoire en principe très facile à suivre, racontée dans un style très simple, même maladroit. Dans ce travail, on va s'intéresser à ceux qui sont le plus étroitement liés avec le pèlerinage. Il s'agit de documents indispensables et obligatoires pour ceux qui voulaient faire un voyage pieux hors de la France au XVIII[e] siècle.

Après avoir décidé de partir pour Compostelle en compagnie de quelques amis, Manier doit réaliser plusieurs démarches bureaucratiques nécessaires[2]. Il lui faut obtenir, tout d'abord, un certificat signé par le curé de la paroisse de Carlepont, où celui-ci atteste que Manier est un pèlerin qui veut aller à Saint-Jacques et aussi à Rome. Ce certificat est rédigé en latin:

> Avons été demander nos certificats au curé, qui nous furent accordés tels que les voici:
> […] Ego infrascriptus, rector parochialis Sancti Eligii Carolopontis, testor omnibus……. aut interesse poterit, ac fidem facio, Guillelmum Manier, parochianum nostrum, fidem catholicam, apostolicam et

* Ce travail est lié au projet nº 2009/01 du programme FOMENTA de bourses pour des projets de recherche, intégré dans les Plans de La Rioja d'I+D+i. Programme 2009. Gouvernement Autonome de La Rioja. Département de l'Éducation, de la Culture et du Sport.

** L'auteur appartient au Centro de Investigación en Lenguas Aplicadas (CILAP) de l'Université de La Rioja.

1 Vid., à ce propos, Genette (1982: 7-16).

2 En rapport avec la documentation exigée en France pour partir en pèlerinage à Compostelle, vid. Bonnault d'Houët, *éd.* (1890: XVI-XVII), Daux (1909: 36-41) et Vázquez de Parga, Lacarra et Uría Ríu (1949, vol. 1: 142-143 et 278-279).

> romanam profiteri, ipsumque peregrinationis causa ad sanctum Jacobum Compostellanum in Gallicia ac Romam hactenus aggredi velle. Qua propter omnes quotquot rogandi sunt, vehementer desprecor, ut illi liberum ac facilem aditum præbeant, illumque auxiliis ac omnibus facultatibus juvent. Datum in ædibus nostris Carolopontanis, anno Reparationis millesimo septingentesimo vigesimo sexto, in ea die vigesima secunda augusti (p. 3)[3].

Après, il doit aller à Noyon, ville où se trouve le siège de l'évêché, afin qu'on lui donne l'approbation écrite du certificat livré par le curé. Ce deuxième document, signé par le secrétaire de l'évêque en représentation de celui-ci, est également écrit en latin:

> Avec cela nous fûmes à Noyon, à l'évêché, au secrétariat, pour le faire approuver de l'évêque, ce qu'ayant vu, le secrétaire a mis ce qui suit:
> Nos, episcopus, comes Noviomensis, par Franciaæ, fidem facimus et attestamur testimonium suprapositum, esse scriptum et signatum manu propria magistri Ludovici Bonedame, parochialis ecclesiæ sancti Eligii Carolopontis nostræ diocesis, eique fidem adhibendam esse tam in judicio quam extra. Datum Noviomi, in palatio nostro episcopali, anno Domini millesimo septingentesimo vigesimo sexto, die vero mensis augusti vigesima secunda (p. 4)[4].

Ensuite, le maire de Noyon lui accorde aussi une autre attestation, écrite en français, où il affirme que Manier est un pèlerin qui a l'intention d'aller à Compostelle:

> Après cela, nous avons porté ce papier [le document de l'évêque] chez Monsieur Dopcens, à la Croix Blanche, qui était pour lors maire de ville, qui a mis son certificat au bas en ces termes:

---

[3] Voici la traduction de ce texte, réalisée par le baron de Bonnault d'Houët, responsable de la première édition du récit de Manier en 1890: «Je soussigné, curé de la paroisse Saint-Éloi de Carlepont, certifie à tous ceux qu'il importe ou pourra importer d'en connaître, que Guillaume Manier, notre paroissien, professe la religion catholique, apostolique et romaine, et qu'il veut se rendre en pèlerinage à Saint-Jacques en Galice et ensuite à Rome. En conséquence je supplie instamment tous ceux qui sont à prier, afin qu'ils lui procurent libre et facile passage et lui accordent aide et assistance. Donné en notre maison, à Carlepont, l'an de la Rédemption mil sept cent vingt-six, ce vingt-deuxième jour d'août» (p. 215). Bonnault d'Houët a traduit en français et publié dans son édition tous les textes en latin reproduits par Manier dans son œuvre.

[4] «Nous, évêque, comte de Noyon, pair de France, certifions et attestons que le susdit certificat a été écrit et signé de la propre main de maître Louis Bonnedame, curé de l'église Saint-Éloi de Carlepont, en notre diocèse; et qu'il doit faire foi tant en justice qu'extrajudiciairement. Donné à Noyon, en notre palais épiscopal, l'an de Notre-Seigneur mil sept cent vingt-six, le vingt-deuxième jour d'août» (p. 215).

> Nous, maire de la ville de Noyon, certifions à tous qu'il appartiendra, que le nommé Guillaume Manier, garçon âgé de 22 ans, natif du village de Carlepont, distant de deux lieues de cette ville, se dispose à partir ce jour pour aller en pèlerinage à Saint-Jacques en Galice. Pour quoi, nous prions ceux qui sont à prier, de le laisser aller et revenir librement et sans aucun empêchement et de l'aider, si besoin est, de leur autorité, promettant de faire de même en pareil cas. Donné à Noyon, ce 23 août 1726.
> Le dit Manier a satisfait aux ordres du roi pour le sort de la milice (pp. 4-5).

Au commencement de son voyage, quand il arrive à Paris, Manier doit demander et obtenir la permission pour partir en pèlerinage, donnée par l'autorité civile. Ici, c'est le gouverneur de la ville qui lui donne le document, rédigé aussi en français:

> … sommes retournés chez monsieur le duc de Gèvres, pour prendre nos passeports qui étaient faits en cette façon:
> Nous, duc de Gèvres, pair de France, marquis de Fontenay Mareil et Jagny, seigneur de Villier-le-Secq, Saint Ouyn, comte de Trocy et autres lieux, premier gentilhomme de la chambre du roi, brigadier de ses armées, gouverneur de Paris, capitaine et gouverneur du château et capitainerie royale de Monceaux, grand bailli et gouverneur de Crépy et du Valois, permettons à Guillaume Manier, natif de Carlepont, diocèse de Noyon, catholique et apostolique, et romain, d'aller à Saint-Jacques en Galice. Prions tous ceux qui sont à prier, de le laisser librement et sûrement passer, sans souffrir qu'il lui soit fait aucun trouble ni empêchement, mais au contraire, de lui donner tout secours et assistance en cas de besoin, promettant de faire de même en cas requis. En foi de quoi, nous lui avons donné le présent pour servir et valoir ce que de raison, et à icelui, avons fait mettre et apposer le cachet de nos armes, et contre-signer par notre Secrétaire ordinaire. Fait à Paris, le 30 août 1726. Signé: le duc de Gesvres (p. 15).

Ce document était indispensable si l'on voulait sortir du territoire français. C'était Louis XIV qui l'avait décidé et établi dans une ordonnance promulguée en 1665[5]. Les papiers provenant du curé, de l'évêque et du maire de Noyon étaient aussi obligatoires, d'après un édit de ce même roi, daté de 1671[6].

---

[5] «Sa Majesté ayant receu diverses plaintes de la part des Bourgeois et Habitans de plusieurs Villes ou Bourgs de ce Royaume, de ce que leurs enfans, soubs prétexte d'aller en Pellerinage à Saint-Jacques de Galice, ou ailleurs hors de ce dit Royaume, se debauchent, quittent leurs maisons, et s'accostent souvent de meschantes compagnies pour faire ces Pellerinages; Que plusieurs desdits enfans périssent de faim et de misère en chemin, ou que faute de moyens pour pouvoir revenir dans le Royaume, ils demeurent dans les païs Estrangers: Et d'autant qu'outre la diminution que ce libertinage cause des Subjets de sa Majesté, il est important au

Pendant son itinéraire en France, Manier doit montrer son passeport aux autorités locales des villes par où il passe[7]. Cela arrive à Poitiers: « Le lendemain 10 [septembre 1726], fûmes faire raffraîchir nos passeports, par monsieur Dutière, pour lors maire » (p. 25); et aussi à Pons, près de Saintes: « … Pont, ville, où nous fûmes chez monsieur Guerleaux, procureur général de l'hôpital, pour voir nos passeports » (p. 29).

---

repos des familles d'en arrester la continuation, Sa majesté a défendu et défend très expressément à toute personne de quelque qualité et condition qu'elles soient d'aller en Pellerinage hors du Royaume, sans Passe-port expres de sa Majesté, lequel ne sera expédié à ceux qui voudront faire ces Pellerinages que sur le consentement que leurs père et mère (ou en cas de déceds d'eux, de leurs plus proches parents) auront presté par devant le Juge Royal du lieu de leur demeure, ou du plus prochain, et dont ils raporteront acte authentique, à peine à ceux qui seront rencontrez faisant de pareils voyages sans Passe-port de sa Majesté, soit en y allant soit en revenant, d'estre punis comme vagabonds, et gens sans aveu suivant la rigueur des Ordonnances.

«Enjoint pour cette fin sa Majesté aux Prévosts des Maréchaux, Vice-Baillis, Vice-Sénéchaux et autres Officiers de Robe courte, de battre la Campagne et de saisir et arrester tous et chacuns les Pèlerins qu'ils rencontreront allans ou revenans de Pellerinage hors du Royaume sans Passeport de sa Majesté. Ordonne sa Majesté aux gouverneurs de ses Villes et Places Frontières de faire garder les passages de I'estendue de leurs Gouvernements pour empêcher qu'aucune personne ne puisse sortir du Royaume soubs prétexte de Pellerinage sans avoir pareillement un Passe-port de sa Majesté: et en cas qu'il n'en présente aucuns les faire arrester et constituer prisonniers pour estre punis comme dit est» (Ferpel 2009).

[6] «A ces causes, etc. Voulons et nous plaît que tous ceux qui voudront aller en pèlerinage à St. Jacques en Galice, à Notre-Dame de Lorette, et autres lieux saints hors de notre royaume, seront tenus de se présenter devant leur évêque diocésain pour être par lui examinés sur les motifs de leur voyage et prendre de lui attestations par écrit, outre laquelle ils seront tenus de retirer des maires, jurats, échevins, consuls, capitouls ou syndics des lieux de leurs demeures, un certificat contenant leurs nom, surnoms, âge, qualité, vacation, s'ils sont mariés ou non, et la déclaration du lieu où ils veulent aller en pèlerinage; comme aussi retireront pareille attestation du lieutenant général, et substituts de notre procureur général, en la sénéchaussée ou bailliage d'où ils dépendent; lesquels certificats et attestations, lesdits maires, échevins, jurats, consuls, syndics, lieutenants généraux et autres officiers seront tenus de leur expédier gratuitement et sans frais, en leur portant par lesdits pèlerins l'attestation des évêques diocésains, et d'en retenir autant dans leur greffe, pour y avoir recours si besoin est» (Ferpel 2009).

[7] L'édit de 1671 signale à ce propos que «… seront tenus lesdits pèlerins, en allant, représenter lesdites attestations et certificats aux magistrats et juges de la police des villes et bourgs qui se trouveront sur leur route, desquels ils prendront certificat de leur arrivée et de la représentation desdites attestations et certificats, lesquels seront enregistrés aux greffes desdites villes et bourgs de leur passage, moyennant quoi pourront aller librement dans toutes les terres et lieux de notre obéissance sans qu'il leur soit fait empêchement, et seront reçus es hôpitaux pour ce établis suivant les conditions de leurs fondations**»** (Ferpel 2009).

Une fois à Saint-Jacques, Manier s'occupera d'obtenir d'autres documents en rapport avec l'accomplissement de son pèlerinage[8]. Ils sont aussi écrits en latin. Premièrement, on lui donne le papier qui atteste sa confession à Compostelle:

> Le 2 [novembre], Jour de Ames, qui était un samedi, fûmes à confesse à un prêtre français dans l'hôpital, où en sortant m'a donné un billet dont voici le contenu: Audivi confessionem Guillelmi Manier, natione Galli, diocesis noviodunensis. Compostellæ, die 2 mensis novembris anno Domini 1726 (pp. 74-75)[9].

Juste après cela, il va recevoir l'Eucharistie à la cathédrale, où on lui donne l'attestation de communion et de l'accomplissement de son pèlerinage à Compostelle:

> Avec cela [le billet de confession], je fus à Saint-Jacques communier dans la chapelle des Français, appelée la chapelle Saint-Louis. Après avoir communié, on m'a donné à deux heures mon certificat de voyage et de communion de cette façon:
> D. Lucas, Antonus de la Torre, canonicus hujus almæ apostolicæ ac metropolitanæ ecclesiæ compostellanæ […], omnibus et singulis præsentes litteras inspecturis notum facio: Guillelmum Manier, natione Gallum, diocesis noviodunensis, pergentem ad Romam, hoc sacratissimum templum visitasse, confessumque et absolutum, eucharisticum Domini corpus sumpsisse. In quorum fidem, præsentes nomine meo subscriptas et sigillo ejusdem sanctæ ecclesiæ munitas ei confero. Datum Compostellæ, die secunda mensis novembris anno Domini 1726 (pp. 75-76)[10].

Après son séjour à Saint-Jacques, Manier s'adresse à Madrid. Là, il commence à préparer la documentation dont il a besoin pour réaliser son pèlerinage à Rome. C'est pourquoi il demande au nonce du Pape en Espagne la patente (écrite en latin) qui l'autorise à aller à cette ville:

---

[8] Vid., à ce propos, Daux (1909: 278-280) et Vázquez de Parga, Lacarra et Uría Ríu (1949, vol. 1: 152-153).

[9] «J'ai reçu la confession de Guillaume Manier, français de nation, du diocèse de Noyon. Compostelle, le deuxième jour du mois de novembre, l'an de Notre-Seigneur 1726» (p. 216).

[10] «Moi, D. Luc Antoine de la Torre, chanoine de cette sainte église apostolique et métropolitaine de Compostelle […], à tous ceux qui les présentes lettres verront et à chacun, savoir faisons: que Guillaume Manier, français de nation, du diocèse de Noyon, se rendant a Rome, a visité ce très saint sanctuaire et que s'étant confessé et ayant obtenu l'absolution, il a reçu sous les espèces eucharistiques le corps de Notre-Seigneur. En foi de quoi, je lui ai remis les présentes signées de mon nom et munies du sceau de cette sainte église. Donné à Compostelle, le deuxième jour du mois de novembre, l'an de Notre-Seigneur 1726» (pp. 216-217).

> … fûmes au secrétariat du nonce du pape, pour avoir une patente de lui, qui nous fut accordée telle que le voici:
> Alexander Aldobrandinus, Dei et Apostolicæ sedis gratia, archiepiscopus Rhodiensis et sanctissimi domini nostri domini Benedicti divina providentia papæ decinnitertii, ejusdemque sedis, in Hispaniarum regnis cum potestate legati de latere, nuncius, juriumque reverendæ cameræ apostolicæ colector generalis, dilecto nobis in Christo Guillelmo Magny Gallo, salutem in Domino.
> Exposuisti nobis, voti adimplemdi causa, ad B.B.S.P.P. Petri et Pauli de Urbe limina et alia pia sanctorum loca visitanda peregrinari velle et propterea nostras testimoniales litteras expetisti. Nos igitur, hoc animi tui propositum commendantes, has tibi litteras per menses IX tantum valituras damus, quarum facultate ad dicta B.B.S.P.P. Petri et Pauli de Urbe limina, pia loca peregrinari tibi liceat (pp. 126-127)[11].

Pendant son trajet de retour, Manier passe par Bordeaux, où il lui faut obtenir un autre passeport, afin de ne pas être arrêté par les autorités françaises[12]:

> Les maire, sous-maire et jurats, gouverneur de la ville et cité de Bourdeaux, comte d'Ornon, baron de Veirynes, prévôt et seigneur d'Eysines et de la petite prévôté et banlieue d'entre deux mers, juge criminel et de police, certifions à tous qu'il appartiendra, que le nommé Guillaume Magny, natif de Carlepont en Picardies, tailleur de son métier, venant de Saint-Jacques et désirant aller à Toulouse, lequel nous a requis notre passeport sur ce nécessaire. C'est pourquoi, n'y ayant, grâce à Dieu, dans la présente ville aucune sorte de maladies contagieuses ni soupçon, nous prions tout gouverneur, lieutenant du roi, maire, sous-maire, jurat, échevin, consul, capitoul et tous autres seigneurs juges qu'il appartiendra, de laisser sûrement et librement passer le dit Guillaume Magny, sans lui faire ni souffrir lui être donné aucun trouble ni empêchement, offrant en pareil cas d'en faire le semblable (pp. 151-152).

---

[11] «Alexandre Aldobrandini, par la grâce de Dieu et du Saint-Siège apostolique, archevêque de Rhodes, nonce de notre très saint père le pape Benoit XIII et du Saint-Siège en Espagne avec les pouvoirs de légat *a latere*, et collecteur général des droits du sacré collège apostolique, à notre bien aimé en Jésus-Christ Guillaume Manier, français de nation salut. Vous nous avez exposé que pour accomplir un vœu vous vouliez vous rendre en pèlerinage aux tombeaux des saints apôtres Pierre et Paul et visiter d'autres pieux sanctuaires et vous nous avez demandé à cet effet nos lettres patentes. Approuvant votre dessein, nous vous délivrons ces lettres, valables seulement pour neuf mois et en vertu desquelles il vous sera permis de vous rendre en pèlerinage aux tombeaux des saints apôtres Pierre et Paul ainsi qu'aux autres sanctuaires» (p. 217).

[12] « Le 13 [janvier 1727] sommes allés à la maison de ville pour avoir des passeports, à cause que l'on arrêtait en bien des endroits » (p. 151).

On peut affirmer que tout cet ensemble d'éléments intertextuels à nature bureaucratique et en rapport avec les activités de voyage et de pèlerinage permet bien de suivre l'aventure de Manier en France et en Espagne. Il en reproduit, à peu près, toutes les étapes: la préparation, le développement (du moins à certains moments), l'arrivée et le séjour à Compostelle et le retour en France. En plus, la patente pour aller à Rome présente aussi l'avance d'un nouveau pèlerinage, l'annonce d'une répétition de l'expérience.

Cette importante valeur significative et communicative des documents cités est enrichie par d'autres aspects qu'il faut aussi voir. Les papiers accordés par les autorités civiles avaient probablement une validité limitée pour un pèlerin qui partait pour l'étranger. Le document obtenu à Paris est nécessaire, comme on l'a vu, pour voyager en France et pour sortir du royaume. Mais, une fois en Espagne, Manier ne le mentionne à peine. Le certificat du maire de Noyon disparaît complètement du récit dès le moment de son obtention. S'il ne parle presque pas de ces documents, c'est probablement parce qu'il ne les utilise pas. On pourrait donc croire qu'ils ne lui sont plus utiles à l'étranger: si ces documents étaient écrits en français c'est qu'ils étaient destinés à être lus et examinés seulement par les autorités françaises. Quoi qu'il en soit, Manier a pu voyager par le territoire espagnol sans aucune difficulté légale, exception faite de l'épisode vécu à Hernani, où les militaires de la garnison l'ont pris pour un déserteur (p. 50). Il pourra quand même continuer son trajet. Il faut donc croire qu'on ne lui a obligé à être en possession d'aucun passeport livré en Espagne par les autorités locales. Cette supposition se trouve renforcée par l'expérience apportée par le pèlerin italien Nicola Albani, qui a visité Compostelle en 1743 et en 1745. Il a dû bien être muni de passeports pour traverser le territoire italien (il provenait de Naples)[13]. Mais en Espagne et au Portugal les exigences à ce propos étaient beaucoup moins fortes:

> Les contrôles semblent avoir été beaucoup plus lâches en Espagne et au Portugal: Nicola Albani se fait seulement faire un passeport à Barcelone, au palais du vice-roi «afin de passer d'un royaume à l'autre»; à l'Escorial, quand il se rend auprès du prince d'Iraci, ambassadeur du roi de Naples auprès de la cour d'Espagne, pour lui faire établir son passeport jusqu'à Saint-Jacques, celui-ci lui répond qu'«il n'y en avait pas besoin et que ceux que je portais depuis Rome étaient suffisants». De fait, on ne lui en réclame pas jusqu'à l'entrée au Portugal dont l'accueil ouvert lui suscite son admiration étonnée (Julia 2000: 271).

Comme on l'a vu, les deux documents ecclésiastiques obtenus par Manier en France sont rédigés en latin. Donc, il faut penser qu'ils seraient lus par des gens qui connaissaient cette langue, c'est-à-dire des prêtres. Donc, leur validité

[13] Vid. Julia (2000: 271).

dépasserait le territoire de provenance du voyageur (de même que les papiers que Nicola Albani portait depuis Rome), parce qu'ils seraient aussi compris et acceptés par des religieux espagnols. Manier ne fait dans son récit aucune indication à ce sujet. Cependant, on peut supposer qu'il se servait de ces documents quand il arrivait à un couvent ou à un hôpital espagnol au cours de son voyage, pour s'identifier comme pèlerin. D'après son récit, il s'est arrêté fréquemment à des monastères et des auberges pour y être logé et nourri. Il l'a fait, par exemple, à Hontanas, dans la province de Burgos (p. 61); à Sobrado, dans la province La Corogne (p. 98), ou à Oviedo (p. 102). Les documents livrés à Manier à Compostelle seraient également considérés fiables en France par des prêtres de ce pays. Manier passe aussi sous silence cette circonstance. Mais il faut tenir compte que les pèlerins de Saint-Jacques devaient à leur retour se présenter devant le curé de leur paroisse et lui montrer l'attestation de pèlerinage[14]. On peut croire que la patente du nonce du pape à Madrid serait également reconnue comme crédible par des prêtres au cours du voyage de Manier à Rome et à son arrivée chez lui.

Le passeport obtenu par Manier à Bordeaux contient une indication très intéressante. Il signale que ce pèlerin provient de Saint-Jacques et veut aller à Toulouse. Mais on a bien vu qu'il a l'intention de voyager jusqu'à Rome. Alors, pourquoi ce certificat mentionne seulement la ville languedocienne comme destin? L'œuvre de Manier ne fournit aucune explication sur cela. À notre avis, le passeport présente ici sans doute une avance de son voyage en Italie. On sait que Manier a vraiment visité ce pays. Bonnault d'Houët dit à ce propos que le manuscrit à partir duquel il a préparé son édition se compose en réalité de deux parties. La première contient le récit du pèlerinage à Compostelle et le commencement du voyage en Italie et la deuxième le reste de cet itinéraire (pp. XXXVI-XXXVII). La narration qui nous occupe ici finit avec l'arrivée de Manier à Saintes le 22 janvier 1727 (p. 153). Bonnault d'Houët signale aussi que c'est précisément dans cette ville et trois jours après qu'il entreprend son aventure italienne. Il fait cette affirmation dans une publication parue postérieurement, consacrée à une partie du voyage de Manier en Italie, son séjour à Florence:

> L'amour des voyages lui vint, comme l'appétit en mangeant, et rentré en France [provenant de Compostelle], après une absence de quatre mois, sans revenir au village [Carlepont], il partit de Saintes pour l'Italie le 25 janvier 1727, avec un seul compagnon originaire également de Carlepont. Deux mois après, ayant traversé, toujours à pied, le midi de la France et le nord de l'Italie, ils arrivaient à Florence le 29 mars (Bonnault d'Houët 1901: 3-4).

[14] En rapport avec ce que les pèlerins français devaient faire au moment de leur retour chez eux, vid. Daux (1909: 289-290) et Vázquez de Parga, Lacarra et Uría Ríu (1949, vol. 1: 143).

Malheureusement, le récit du voyage de Manier en Italie reste inédit de nos jours. Le peu de choses que nous en savons nous ont été transmises indirectement par Bonnault d'Houët dans les deux publications citées dans le présent travail. Celles-ci constituent un petit ensemble intertextuel qui nous apprend que Manier est probablement passé par Toulouse au cours de son trajet vers le territoire italien. Il faut supposer, même si le passeport de Bordeaux ne l'indique pas expressément, que ce document permettrait Manier d'aller jusqu'à Toulouse et qu'il devrait peut-être obtenir là un autre passeport pour continuer son pèlerinage à Rome.

En conclusion, on peut dire que tous ces textes *bureaucratiques* (civils et ecclésiastiques) présents dans le *Voyage d'Espangne* ont une grande valeur communicative pour le lecteur. Premièrement, ils constituent dans leur ensemble, sous la forme de la citation (directement) ou de la mention (indirectement), une sorte de récit dédoublé du pèlerinage réalisé par ce voyageur (ou, du moins, de certains de ses aspects). En plus, il s'agit d'une narration *racontée* à plusieurs voix. Le curé de Carlepont, le maire et l'évêque de Noyon et le gouverneur de Paris annoncent que Manier se dispose à aller à Saint-Jacques et après à Rome. Le chanoine de la cathédrale de Saint-Jacques renseigne de ce qu'il a fait son pèlerinage et signale également, de même que le nonce du pape à Madrid, qu'il a l'intention de s'adresser ensuite à Rome. Les autorités locales de Bordeaux disent que Manier provient de Compostelle et qu'il s'adresse à Toulouse. Voilà donc tout un chœur de voix qui s'unissent à celle de l'auteur pour souligner et compléter son récit. Finalement, il y a aussi dans ces écrits la communication qui provient du silence. Ce sont les renseignements dont on peut bien supposer l'existence à partir, paradoxalement, de la disparition de ces documents du récit: il s'agit de la validité limitée des documents en français et de la validité internationale des papiers en latin. C'est aussi le commencement imminent du voyage de Manier en Italie et son passage par Toulouse, *annoncé* en quelque sorte dans le passeport de Bordeaux. Donc, on peut dire que le *Voyage d'Espangne* est une œuvre dont certains éléments intertextuels exercent une importante fonction de communication en rapport avec le voyage et le pèlerinage, et que celle-ci se maintient du début jusqu'à la fin par plusieurs moyens: une seule voix (l'auteur), plusieurs voix (les signataires des documents), ou le mutisme complet.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DAUX, C., *Sur les Chemins de Compostelle, souvenirs historiques, anecdotiques et légendaires*. Tours: Mame et fils, 1909.

GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

BONNAULT D'HOUËT, baron de, *Impressions florentines d'un paysan picard au XVIIIe siècle*. Mondidier: Bellin, 1901.

--- (éd.), Guillaume Manier, *Pèlerinage d'un paysan picard à St Jacques de Compostelle, au commencement du XVIIIe siècle*. Mondidier: Abel Radenez, 1890.

FERPEL, «Les réglementations des pèlerinages à l'étranger sous Louis XIV (1643-1715) et Louis XV (1715-1774)». *SaintJacquesInfo. Les textes qui ont fait Compostelle*, 2009. <http://lodel.demo.inist.fr/saintjacquesinfo/index.php?id=1201> [Consultation 24 mai 2011].

JULIA, D. «Curiosité, dévotion et *politica peregrinesca*. Le pèlerinage de Nicola Albani, melfitain à Saint-Jcques-de-Compostelle (1743-1745)» dans BOUTRY, Ph., FABRE, P.-A., JULIA, D. (éds.), R*endre ses vœux: les identités pèlerines dans l'Europe moderne (XVIe-XVIIIe siècle)*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000, pp. 239-314.

VÁZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J. M. et URÍA RÍU, J., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. 3 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

La temática decadente en *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde

Mª del Carmen LOJO TIZÓN
Universidad de Cádiz

Rachilde, pseudónimo de Marguerite Eyméry, nace en Cros (Dordogne). Su ambiente familiar no fue el idóneo. Su padre, un militar de carácter violento, la rechaza por su deseo de tener un hijo varón y los problemas psíquicos que sufría su madre hacen que Marguerite tenga una infancia solitaria que marca su carácter y por supuesto su obra. Esta situación familiar provoca que Marguerite se refugie en los libros y es así como descubre a Rachilde, un caballero sueco del Renacimiento que escribía relatos de viaje quedando fascinada por el exotismo de sus obras, lo que le lleva a adoptar su nombre como pseudónimo[1]. Su gusto por la lectura motiva que desde una edad muy temprana conozca las obras de grandes autores como Victor Hugo, Balzac, Zola, Voltaire o incluso Sade, autores que ejercerán una influencia destacable en sus novelas, junto con Baudelaire.

Su primera gran novela será *Monsieur Vénus*. Publicada por primera vez en 1884, se convierte en su novela de referencia. A partir de este momento se opera una transformación en Rachilde, que comienza a adquirir un aspecto masculino llegando incluso a pedir un permiso a las autoridades policiales para poder vestirse como un hombre. De este modo, la escritora será conocida como *homme de lettres* y así figurará en sus tarjetas de visita (Sanchez 2011).

Rachilde se abre paso en la bohemia literaria de finales del siglo XIX y recibirá el título de *Reina de los decadentes*[2]. El final del siglo XIX, se caracteriza por un fuerte sentimiento de crisis: crisis social, crisis de valores, crisis de creencias, crisis personal. Este sentimiento de decadencia y hastío, de introspección y de análisis, contribuyen al nacimiento del movimiento decadente. El esquema de base de las obras decadentes será la presentación de protagonistas que se encuentran en una situación de abandono y de desgracia, fórmula que permite poner en evidencia su sensibilidad y su inconsciente. La temática principal de estas obras es normalmente catalogada como inmoral, teniendo de algún modo un cierto compromiso social (aunque muchos de los autores que pertenecen a este

[1] Según la biografía presentada por Nelly Sanchez (2011). Sin embargo, otras versiones ponen de manifiesto que Marguerite Eymery toma el nombre de Rachilde como pseudónimo a partir de unas sesiones de espiritismo en las que contacta con un espíritu con este nombre. (Dauphiné 1991 : 31)

[2] Fórmula de E. Gaubert (1906: 339) citada por Cl. Dauphiné (1991: 11)

movimiento lo nieguen) ya que expresa a menudo un duro ataque a la moral de la época, y como consecuencia a la clase social dominante en este período que es la burguesía. También podemos señalar como característica de este movimiento la importancia de los sentidos que constantemente se encuentran presentes en las obras pertenecientes a este movimiento, traducidos, por ejemplo, en olores y sonidos. El decadentismo está también marcado por un fuerte carácter misógino y por una sexualidad transgresora, que se manifiesta, entre otros aspectos, en la creación de seres andróginos. El exotismo e interés por los países lejanos, sobre todo los orientales, ejercerán también una gran influencia en los autores decadentes.

La autora de *Monsieur Vénus* se mantiene fiel a este imaginario decadente, por lo que la temática anteriormente expuesta se plasma en la obra analizada. Señalemos en un primer momento que Rachilde fue una escritora relativamente convencional que no aporta a la literatura francesa nada novedoso, ya que representa en su creación literaria la temática recurrente de la corriente decadente. Además su aspecto formal tampoco es transgresor. Entonces, ¿Por qué la publicación de *Monsieur Vénus* en 1884 provocó tan fuerte escándalo que su autora fue condenada a dos años de cárcel (que no cumplió) y a una multa de 2.000 francos (que tampoco pagó)? (Sanchez 2010: 252-263). Y lo que es más importante ¿qué hay de transgresor en Rachilde, o en nuestro caso más concretamente en *Monsieur Vénus*?

A continuación procederemos a un breve análisis de la temática expuesta en *Monsieur Vénus*. En esta novela se plantea la relación existente entre los protagonistas, Raoule de Vénérande y Jacques Silvert, en la que ambos invierten su rol en la pareja. Jacques Silvert representará lo femenino mientras que Raoule adoptará el papel masculino y dominante. Los temas tratados — la familia, la sociedad y el amor— son universales (Dauphiné 1991: p. 289); sin embargo la percepción y la destrucción de estos conceptos en la novela son bastante novedosos. Los personajes de Rachilde se encuentran prácticamente solos y frecuentemente proceden de familias muy degradadas y prácticamente desestructuradas. En *Monsieur Vénus*, tanto Raoule de Vénérande como Jacques Silvert sólo tienen un pariente. En el caso de Raoule se trata de su tía, Madame Elisabeth, una canonesa que se ocupó de la educación de su sobrina huérfana, y en el caso de Jacques se trata de su hermana Marie Silvert, una prostituta. A lo largo de la novela, sólo encontramos dos referencias a propósito del origen de los personajes. La primera concierne a Raoule de Vénérande:

> Son père avait été un de ces débauchés épuisés que les œuvres du marquis de Sade font rougir, mais pour une autre raison que celle de la pudeur. Sa mère, une provinciale pleine de sève, très robuste de constitution, avait eu les plus naturels et les plus fougueux appétits. Elle

> était morte d'un flux de sang quelque temps après ses couches. Peut-être son mari l'avait-il suivie au tombeau, victime aussi d'un accident qu'il avait provoqué, car l'un de ses vieux serviteurs disait qu'en trépassant il s'accusait de la fin prématurée de sa femme. (*Monsieur Vénus*: 39)

La segunda referencia alude al origen de Jacques Silvert:

> Il lui fit des confidences, racontant de quelle façon son pauvre père était mort dans un engrenage à Lille, le pays natal, un jour qu'il avait bu un coup de trop; comment sa mère les avait chassés pour s'acoquiner avec un autre homme (p. 53).

Como indicamos, los personajes de *Monsieur Vénus* casi no tienen familia (los protagonistas sólo tienen un pariente cada uno presentes en la novela), y esta escasa familia no ocupa un papel fundamental en la vida de los protagonistas, ya que no son imprescindibles para su existencia ni para su desarrollo personal, además de ser en diversas ocasiones fruto de las traiciones y conspiraciones que entorpecen la vida de los protagonistas, lo que refuerza la defensa del individualismo desarrollado a lo largo de la novela. A través del cuestionamiento de sus valores, asistimos a la destrucción de la imagen tradicional de la familia, de su unión y de su fuerza (Dauphiné 1991: 291). En su novela, Rachilde considera la familia como la causante de la neurosis (Dauphiné 1991: 293) y, en parte, como la culpable de la desgracia de los personajes.

Raoule de Vénérande y Jacques Silvert pertenecen a dos mundos diferentes. Ella procede de un ambiente aristocrático y él de un ambiente popular. Pero realmente, el ambiente del que se inspira Rachilde es del mundo de los artistas (Dauphiné 1991: 298). En el caso de Les *Hors nature*, novela publicada en 1897, uno de los protagonistas, Paul-Éric de Fertzen es un escritor en busca del triunfo literario. En *Monsieur Vénus* Jacques Silvert es pintor, y Raoule de Vénérande intenta introducirlo en el ambiente al que ella pertenece. La pertenencia a clases sociales diferentes y el contraste entre ellas le permite a Rachilde mostrar la hipocresía y las barreras sociales de final de siglo que se manifiestan principalmente a través de dos personajes Marie Silvert y Mme Elisabeth, es decir, los únicos parientes de los protagonistas que al mismo tiempo representan su entorno más cercano. Marie Silvert a menudo se refiere a la aristocracia irónicamente como la *haute,* sin embargo intenta acceder a ella a través de Monsieur Raittolbe, pretendiente y amigo de Raoule de Vénérande. En el caso de Mme Elisabeth, por su parte, expresa claramente su desprecio hacia las clases populares, a través de dos intervenciones: la primera, cuando Raoule pretende introducir a Jacques en la élite:

> C'est juste; cependant… il m'a semblé sortir de la plus basse classe, l'éducation doit lui manquer […] Je ne suis pas tranquille, moi […] le fils d'un ouvrier! (p. 149)

La siguiente intervención en la que muestra su rechazo hacia las clases populares ocurre cuando Raoule le transmite sus deseos de casarse con Jacques, a lo que replica:

> Tu me feras mourir de honte, Raoule! […] Il me reste encore assez des larmes pour effacer ton crime… J'entrerai au couvent le lendemain de ton mariage! (p. 178)

En consonancia con el imaginario decadente, los olores y perfumes impregnan la novela desde el principio, donde sobre todo tenemos que señalar que el sentimiento que le produce a Raoule el olor de unas manzanas y de unas patatas que se están cocinando al inicio de la novela se corresponde con el sentimiento hacia Jacques Silvert (Lécrivain 1988: 108). Este *crescendo* se corresponde con la evolución de la pasión de Raoule, evolucionando desde la repugnancia hasta el deseo. La sensación producida por el olor de las manzanas (el fruto prohibido) y las patatas podría señalarse como una metáfora de Jacques o del amor entre los protagonistas, un amor prohibido a causa de la manera de que éstos lo conciben.

Monsieur Vénus se convierte así en la novela por excelencia de la inversión y de la ambigüedad sexual, sugeridas desde el título de la novela *Monsieur Vénus*, que claramente hace referencia a Raoule de Vénérande (Lécrivain 1988: 107) a la que a lo largo de toda la obra se la compara con la diosa romana del amor y de la pasión capaz de hacer inmortal a los enamorados. A través de la construcción de una especie de maniquí que llevaba partes del cuerpo de Jacques, como los dientes o las uñas de las manos y de los pies, Raoule de Vénérande, cuyo apellido evoca claramente la analogía con la diosa, hace inmortal a Jacques Silvert tras su muerte en un duelo con Raittolbe. Dicho maniquí figura junto a un Eros de marfil, otro símbolo del amor platónico. En otro orden de cosas, Raoule recibe constantemente el apelativo de Safo, la poetisa griega que preparaba a las jóvenes para el matrimonio y al mismo tiempo se enamoraba de ellas. Labor que también lleva a cabo Raoule con Jacques, ya que lo transforma en el ser que ella desea para luego casarse con él.

Jacques, por su parte, recibe el apelativo de Antinoüs, otro personaje mitológico símbolo de la belleza y de la ambigüedad sexual. Según la mitología, Heracles vence al gigante Anteo hechizándolo. Así Raoule, *vence* a Jacques, hechizándolo con su amor inmoral, primero destruyendo su sexo y en segundo lugar, por su muerte en duelo, consecuencia del intento de infidelidad de Jacques con Raittolbe debido a la confusión sexual que le genera la transformación que Raoule ha generado en él. Jacques Silvert es también asociado al exotismo, por medio de pinturas o flores procedentes de Oriente, lo que ayuda a potenciar su feminidad (Lezama 1998: 13).

Raoule de Vénérande es por tanto un personaje perverso y dominante y

representa de manera idónea el cliché de la *femme fatale*, mientras que Jacques adquiere un papel pasivo y sumiso, convirtiéndose en el esclavo de Raoule, pero nunca esclavo sexual, puesto que a lo largo de la novela nunca llegan a consumar este amor perverso. El suyo, como se afirma en la novela, es un amor cerebral (Lécrivain 1988: 107). Aunque Raoule representa en la obra lo masculino y dominante, — no sólo por su carácter sino también por su aspecto físico (presenta unos rasgos masculinos bastante marcados, viste como hombre y se refieren a menudo a ella en masculino)— y Jacques Silvert representa lo femenino no sólo por su carácter sumiso, sino también por su forma física, el objetivo de Raoule, o más concretamente de la autora de la novela no era una simple inversión de roles en una relación amorosa, sino la creación de un tercer sexo, un ser andrógino, convertido en mito y obsesión por la corriente decadente (Lécrivain 1988: 107). En la novela, esta androginia es particularmente explícita en un baile (Lécrivain 1988: 107) que protagoniza la pareja:

> Il ne cherchait pas à soutenir sa danseuse, mais il ne formait avec elle qu'une taille, qu'un buste, qu'un être. A les voir pressés, tournoyants et fondus dans une étreinte où les chairs, malgré leurs vêtements, se collaient aux chairs, on s'imaginait la seule divinité de l'amour en deux personnes, l'individu *complet* dont parlent les récits fabuleux des brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre. (p. 171).

En este breve análisis de *Monsieur Vénus,* algunos rasgos autobiográficos pueden ser percibidos. Como Raoule de Vénérande, Rachilde se viste como un hombre, y su entorno a menudo se referirá a ella en masculino e, incluso, como hemos señalado al inicio, firma sus tarjetas de visita como *homme de lettres*. La intención de crear personajes ambiguos o andróginos puede asimismo ser trasladada a la propia autora. Rachilde ha sido catalogada como autora decadente y se le atribuye un carácter misógino, que se refuerza por ejemplo en esta obra, y en otras muchas, a través del cliché de la *femme fatale,* llevado al extremo, es decir una mujer destructora, dominante y sádica. Lo que sí nos parece significativo del carácter transgresor de la obra de Rachilde es que lleva a cabo un acto de apropiación masculina (Lezama 1998: 21), una de cuyas últimas consecuencias podría ser el poner de manifiesto la exclusión social de la mujer y su rol pasivo para con la sociedad. Se apropia del carácter y de las prácticas masculinas (Lezama 1998: 5). Se inserta por completo en una sociedad dominada por el hombre creando una literatura *masculina*. Por *literatura masculina* me refiero al término usado para designar las obras literarias relevantes, de prestigio, a la que Flaubert alude en su correspondencia[3], estableciendo la diferencia entre lo masculino (superior) y lo femenino (inferior), normalmente obras ligadas a la moral y a la afectividad.

[3] Según el análisis crítico de la correspondencia de Flaubert (Tondeur 1984: 86).

Podemos pues concluir que el ideal para Rachilde será la creación del autor andrógino, como afirma en el prefacio de *Madame Adonis: Je suis androgyne de lettres* (Ladjali 2004: 98)*,* haciendo desvanecer la dicotomía anterior a la que se sometía la literatura. De este modo, la muerte de Jacques Silvert, representante de lo femenino en la novela, podría resultar una metáfora del fin de esta exclusión y diferenciación, al mismo tiempo que la inversión de roles podría ser un ataque al feminismo emergente que seguía alimentando estas diferencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAUPHINÉ, Cl., *Rachilde, femme de lettres 1900*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1985.

---: *Rachilde*. Paris: Mercure de France, 1991.

DE DIEGO, R., « El mito de Safo en el relato decadente ». *Anales de Filología Francesa* [En línea], nº 15, mayo 2008, pp. 77-90 <http://revistas.um.es/analesff/article/view/21591/20881> [Consulta: 30 de junio de 2011]

GAUBERT, E., «Rachilde». *Mercure de France*, nº 211, 1º abril 1906.

LADJALI, C., « Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe *»*, *Diogène* [En línea], 2004 / 4 n° 208, pp. 95-106. http://www.cairn.info /article.php?ID_ARTICLE =DIO_208_0095&DocId=31763&
Index=%2Fcairn2Idx%2Fcairn&TypeID=226&HitCount=4&hits=17ca+17c9+b +a+0&fileext=html#hit1 [Consulta: 30 de junio de 2011]

LÉCRIVAIN, Cl. A., « Rachilde: *Monsieur Vénus* ». *Estudios de lengua y literatura francesas* [En línea], nº 2, 1988, pp. 101-110.http://diana.uca.es/search~S7*spi?/ Xrachilde&searchscope=7&
SORT=D/Xrachilde&searchscope=7&SORT=D&extended=0&SUBKEY=rachil de/1,20,20,B/l962&FF=Xrachilde&searchscope=7&SORT=D&5,5,,0,-1 [Consulta: 4 de febrero de 2011]

LEZAMA, N. B., *La perversité et la marginalité sexuelles fin de siècle: la mise en discours de la transgression dans trois romans de Rachilde* [En línea], Faculty of Graduate Studies, University of Western Ontario, 1998. http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3 /ftp04/mq30842.pdf [Consulta: 30 de junio de 2011].

RACHILDE, *Monsieur Vénus*. Paris: Flammarion, 1977.

SANCHEZ, N., « Rachilde ou la genèse (possible) de *Monsieur Vénus* ». *Nineteenth-Century French Studies* [En línea], nº 38, 3-4, 2010, pp. 252-263. http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d
=5042648826 [Consulta: 6 de abril de 2011].

SANCHEZ, N., *Rachilde (Marie-Marguerite Vallette, née Eymery)*. [En línea]. http://tybalt.pagesperso-

orange.fr/LesGendelettres/biographies/Rachilde.htm [Consulta : 4 de febrero de 2011]

TONDEUR, Cl.-L., *Gustave Flaubert critique: thèmes et structures*. Amsterdam: Benjamin, 1984.

La expresión del vacío en *L'usage de la photo*, de Annie Ernaux

María Isabel López Santibáñez
Instituto Tecnológico Autónomo de México

En su fundamental ensayo *Estética de la desaparición*, Paul Virilo se aventura a tejer una analogía que equipara nuestro devenir diario en la cultura visual contemporánea con la vivencia de quien padece el *petit mal* o picnolepsia:

> Durante el desayuno son frecuentes las ausencias, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior. Puesto que el retorno es tan inmediato como la partida, la palabra y el gesto detenidos se reanudan allí, donde fueran interrumpidos. El tiempo consciente se suelta automáticamente formando una continuidad sin cortes aparentes. (Virilo 1998: 7)

La descripción anterior parece un eco del desarrollo narrativo de *L'usage de la photo*, un texto centrado en la experiencia del vacío, de la ausencia y de la desaparición, real o potencial. Escrita al alimón por Annie Ernaux y su amante, el fotógrafo Marc Marie, esta narración a dos voces, y siempre en primera persona, pretende reconstruir en tono autobiográfico la atmósfera de vida cotidiana de la pareja a partir de una serie de fotografías que representan sus objetos personales y sugieren sus encuentros amorosos. Lo que a primera vista aparece como un relato fotográfico más, o como un texto ilustrado convencional, adquiere un carácter singular cuando descubrimos dos variables: primero, el libro es el resultado de un experimento que se propuso intercambiar los recursos lingüísticos (verbales e icónicos) entre una escritora y un fotógrafo (la escritora fotografía –y escribe– y el fotógrafo escribe –y fotografía–); y segundo, el relato expresa la vivencia del tabú, de la incomunicación y del quebranto de la autora ante el propio cuerpo enfermo.

> Au départ, je ne voulais pas évoquer ma maladie. Mais au vu des photos, je ne pouvais pas oublier que, alors, je portais une perruque, que mon corps était devenu un champ d'opérations extrêmement violentes. Ces photos d'où les corps sont absents, où l'érotisme est seulement représenté par les vêtements abandonnés, renvoyaient à ma possible absence définitive.[1]

---

[1] « Rencontre avec Annie Ernaux et Marc Marie, à l'occasion de la parution de *L'Usage de la photographie* (2005) ». www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01052322.htm [Consulta: 30 de junio de 2011].

La misma ambigüedad polisémica del sustantivo *usage* resulta original e inquietante. Conforme el texto y las imágenes se van desplegando a lo largo de la narración, entendemos que *usage* remite, por un lado, a una utilización instrumental de la fotografía como pretexto narrativo, una herramienta que funciona como punto de partida y también como un objeto que transita entre la reliquia y el fetiche en espera de un milagro (Dubois 1986: 75) –¿la sanación?–; asimismo, nos recuerda el sentido de lo habitual, de la costumbre y lo cotidiano; y finalmente, *usage* se refiere al desgaste que sufren los objetos con el paso del tiempo, en este caso, al agotamiento de la fotografía como el lugar del encuentro entre dos amantes.

* * *

En 1977, la estadounidense Susan Sontag publicó *On photography*, una reunión de ensayos sobre fotografía que, junto con los textos de de Walter Benjamin (1935), Pierre Bourdieu (1965) y de Roland Barthes (1980), forma parte de un corpus básico para el estudio de este tema. En ese mismo año, Sontag sacó a la luz *Illness and its metaphors*, un estudio incisivo que analiza cómo distintos calificativos han intentado enmarcar y valorar algunas enfermedades, como la tuberculosis o el cáncer, y cómo estas valoraciones (a veces con pretensiones morales o psicológicas) terminan formando parte del imaginario colectivo y se reflejan en la literatura o en determinados usos lingüísticos, generalmente metafóricos.

> Metafóricamente el cáncer no es tanto una enfermedad del tiempo como una enfermedad o patología del espacio. Sus metáforas principalmente se refieren a la topografía (el cáncer "se extiende" o "prolifera" o "se difunde"; los tumores son "extirpados" quirúrgicamente), y su consecuencia más temida, aparte de la muerte, es la mutilación o amputación de una parte del cuerpo. (Sontag 1996: 21)

Susan Sontag nos ofrece este ensayo inspirado en su experiencia de la enfermedad: un cáncer de seno, el mismo que Annie Ernaux (y el 11% de las francesas) padece mientras se escribe *L'usage de la photo*.

Ernaux y Marie construyen un universo narrativo a partir de catorce fotografías que, más que expresar una duración o una ubicación temporal, muestran una relación espacial de los objetos con lo visto y lo no visto, con aquello que la luz alcanza a revelar o no. Para ello, acuden sistemáticamente al recurso de la écfrasis como una forma de «hacernos ver» lo que objetivamente está en las fotos. Las imágenes descritas corresponden también a los catorce apartados del libro. En cada uno de ellos, el punto de partida es una descripción llana de las fotografías, desprovista de verbos de acción –sólo expresada con verbos de estado–, sin sujetos –sólo figuran objetos despojados de una temporalidad precisa–. Las descripciones de los objetos que se inscriben dentro del marco fotográfico (una taza, un zapato,

un pantalón, un sostén, una luz intensa…) son tan exhaustivas que el libro podía haberse publicado sin incluir las imágenes. De hecho, la calidad de la reproducción de las fotografías apenas permite apreciar algunas formas difusas en blanco y negro, lo que nos confirma que no se trata de un libro en el que la «visión» de las fotografías se incorpore a una lógica narrativa o tenga una intención plástica, sino que estamos frente un texto cercano a la confesión que se vale de las fotografías como un simple pretexto para tirar del hilo que articula el relato, esto es, el vértigo del vacío: « C'est comme une perte qui s'accélère. La multiplication des photos, destinée à la conjurer, donne au contraire le sentiment de la creuser. » (Ernaux y Marie 2005: 91)

La primera mirada que Ernaux y Marie arrojan sobre estas fotografías los conduce a una escritura que se asienta invariablemente en un espacio plano, sin volumen, bidimensional, como la propia superficie fotográfica; una escritura que congela el transcurso narrativo, igual que una fotografía detiene el tiempo y el movimiento. Se trata, pues, de fragmentos elegidos y expuestos de manera más o menos arbitraria pues, aunque se despliegan cronológicamente, no nos permiten percibir el paso del tiempo. Incluso la narradora se ve obligada a revisar su diario íntimo para poder determinar claramente a qué fecha corresponde alguna de las tomas.

No obstante, cuando el horizonte de la mirada impone un límite (el marco, el fragmento, la inmovilidad), la escritura sirve para traspasarlo, para acordarles un sentido a las imágenes en las que las acciones, los sujetos o sus sensaciones son inaccesibles, han perdido su referente y, por ende, se han vuelto insignificantes.

> Rien dans la photo des odeurs de la cuisine le matin, mélange de café et de toasts, de nourriture pour chat, d'air de mars. Rien des bruits, le déclenchement régulier du frigo, peut-être la tondeuse des voisins, un avion vers Roissy. Juste de la lumière qui tombe pour toujours sur le carrelage, les oranges dans la poubelle, le bouchon vert de la bouteille d'eau de Javel. Toutes les photos sont muettes, celles prises dans le soleil du matin plus que d'autres. (Ernaux y Marie 2005: 54)

Fuera del campo de la visión, lo único que queda es la palabra: más allá de las imágenes, Ernaux se aleja del texto ecfrasístico –críptico y unívoco– para introducir un discurso subjetivo que evoca sus dos preocupaciones centrales: la enfermedad y la escritura.

* * *

Escribir sobre el órgano sexual del amante puede parecer obsceno; fotografiarlo, también. Escribir sobre un cuerpo maltrecho por la enfermedad suele

parecer obsceno; fotografiarlo, también. En ambos casos –el sexo y la enfermedad–, Annie Ernaux decide vencer el tabú de la escritura y se alía a la impudicia de la palabra que llama «pan» al pan… Mas se resiste a su exhibición visual: « Je peux la décrire, je ne pourrais pas l'exposer aux regards ». (Ernaux y Marie 2005: 15)

En su ensayo sobre la fotografía, Sontag narra una experiencia epifánica que divide su vida en dos partes: antes y después de la observación de una serie de fotografías de los campos de concentración nazis. La visión de los cuerpos enjutos, las cabezas rapadas, le parece insoportable, aun cuando, teniendo apenas doce años, no logra entender totalmente el trasfondo de las fotografías: «When I looked at those images, something broke. Some limit has been reached, and not only that of horror; I felt irrevocably grieved, wounded, but a part of my feelings started to tighten; something went dead; something is still crying». (Sontag 1977: 20)

Annie Ernaux recuerda también esas y otras imágenes mil veces reproducidas: « J'ai vu beaucoup de photos de femmes tondues à la Libération […] Il était étrange pour moi de leur ressembler maintenant » (Ernaux y Marie 2005: 36-37). En ese terreno, Ernaux nunca pierde el pudor: una y otra vez expresa su incapacidad de aceptarse con la cabeza rapada. Es un tabú impuesto por sí misma, una desnudez que no se permite, un autorretrato –interno y externo– que se niega a reconocer:

> Pendant des mois, mon corps a été investigué et photographié des quantités de fois sous toutes les coutures et par toutes les techniques existantes. Je me rends compte maintenant que je n'ai vu ni voulu voir quoi que ce soit du dedans, de mon squelette et de mes organes. (Ernaux y Marie 2005: 146)

Una peluca, « un postiche », se convierte en su cómplice, como si el sustituto de su pelo largo, dorado, pudiera devolverle algo de su ser más íntimo:

> Bien qu'elle soit un accessoire, elle ne figure sur aucune des photos. Même après Bruxelles, j'ai continué longtemps de ne l'enlever qu'au moment de dormir, lumière éteinte. Je la jetais au bas du lit et dès mon réveil je la récupérais en tâtonnant, la remboîtais sur ma tête. (Ernaux y Marie 2005: 37).

También de la mano de Susan Sontag, al referirse a su enfermedad Annie Ernaux recurre a las metáforas de la guerra; «el modo con que hoy se mencionan el asedio y la guerra hablando del cáncer es de una exactitud literal y de una autoridad sorprendente» (Sontag, 1996: 67-68), señala Sontag. Así, afirma que el cáncer se ha convertido en el enemigo que todo el mundo aspira a vencer. Ernaux se suma a estas voces y se refiere al cáncer en los mismos términos: su seno es invadido por el cáncer, los médicos han intervenido para atacar la enfermedad, su cuerpo es un campo de batalla, los tejidos malignos han sido retirados y Annie se resguarda en

una biblioteca que se encuentra frente a la clínica Curie « avec la sensation d'échapper à un danger » (Ernaux y Marie 2005: 25).

El lenguaje se recrudece a lo largo del texto y denota la violencia de un vacío creciente; así, se suceden adjetivos como «invisible», «écarté», «caché», «effacé», «volatilisé», «dépecé», o sustantivos como «d'éloignement», «la disparition», «le trou», «l'absence», «le vestige», «le néant», «l'inexistence», «l'ablation», «la perte»… Incluso de forma explícita califican su relación como un «ménage à trois» entre Annie, Marc y la muerte…

La misma descripción de las imágenes se va tiñendo de un sombrío tono de abatimiento: « Tout est transfiguré et désincarné. Paradoxe de cette photo destinée à donner plus de réalité à notre amour et qui le déréalise. Elle n'éveille rien en moi. Il n'y a plus ici ni la vie ni le temps. Ici je suis morte.» (Ernaux y Marie 2005: 146)

El cáncer y la fotografía comparten el sentido de la pérdida, la desolación y la ausencia: « la vision d'une réalité insoutenable » (Ernaux y Marie 2005: 17). Si retomamos la analogía de Virilo, podríamos sostener que *L'usage de la photo* es un texto picnoléptico, una narración plagada de pequeñas ausencias que afectan la continuidad discursiva, un relato en el que la fotografía inserta silencios sucesivos y una sensación de vacío referencial. Frente a estas desapariciones intermitentes, la palabra escrita se convierte en un refugio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R., *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Seuil, 1980.

BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (ver. esp. «La obra de arte en la época de su reporductibilidad técnica», in *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

BOURDIEU, P., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. París: Minuit, 1965.

DUBOIS, Ph., *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.

ERNAUX, Annie et Marc MARIE. *L'usage de la photo*. Paris: Gallimard, 2005.

« Rencontre avec Annie Ernaux et Marc Marie, à l'occasion de la parution de *L'Usage de la photographie* (2005) ». www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01052322.htm [Consulta: 30 de junio de 2011].

SONTAG, Susan, *On photography*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux, 1977.

---, *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.

VIRILO, Paul, *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.

L'Europe depuis l'Afrique d'Alain Mabanckou et Christophe Merlin : une proposition de communication interculturelle

María Obdulia LUIS GAMALLO
Universidad de La Coruña

Alain Mabanckou naît le 24 février 1966 à Pointe-Noire en République Populaire du Congo où il fait ses études primaires et secondaires. Son enfance, point de départ de son imaginaire, et sa condition de fils unique, ce qui est exceptionnel chez une famille africaine, sont des thèmes récurrents dans plusieurs de ses romans. Pour Pauline Kengué, sa mère, Mabanckou fait des études de Droit et pour elle, également, il devient écrivain :

> Si je suis écrivain, c'est à cause de ce « mal de mère » qui me tenaille depuis ce jour. (…) J'ai une espèce de croyance naïve que mes romans me sont soufflés par elle. Je reste ainsi dans la tradition de celui qui écoute avant d'écrire et non celui qui écrit pour être écouté. (Rousseau 2009)

Après des études de droit à Brazzaville, puis à Paris, il devient conseiller dans une filiale du groupe Suez-Lyonnaise des Eaux à Paris. Parallèlement, il produit et anime des émissions culturelles à la radio Média Tropical et commence à écrire de la poésie, dans un premier temps, ensuite, des romans. Depuis 2002, Alain Mabanckou réside aux Etats-Unis où, d'abord invité comme écrivain en résidence, il est aujourd'hui professeur de littérature francophone à l'université du Michigan-Ann Arbor. Sa poésie est intimiste et d'inspiration très personnelle.

Les romans d'Alain Mabanckou mêlent cocasserie et humour pour dépeindre les mirages de l'exil africain à Paris (*Bleu-Blanc-Rouge*), les ravages de la guerre dans un pays imaginaire qui ressemble beaucoup au Congo (*Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*) ou la vie d'un débit de boisson africain vu par l'un de ses meilleurs clients (*Verre Cassé*).

Bien qu'originaire de l'Afrique et conscient d'appartenir à une commune noire, il reste imbibé de la culture européenne. Oralité, imaginaire africain et un rapport musical avec l'écriture sont des marques d'identité de cet auteur qui rêve d'un système littéraire intégrateur des littératures africaines d'expression française :

> Mon principe est celui du décloisonnement et de l'hybridation en matière littéraire. Je rêve qu'un jour un écrivain français dise « je suis venu à l'écriture grâce à Mongo Béti ou Kourouma ». Pour cela, il faudrait que la littérature francophone rentre véritablement dans l'enseignement en France. (Rousseau 2009)

Dans *L'Europe depuis l'Afrique*, Alain Mabanckou et Christophe Merlin, un illustrateur amoureux des voyages et des esprits d'ailleurs proposent une approche interculturelle entre l'Europe et l'Afrique, « une autre vision d'Afrique… et de l'Europe ! » comme le souligne l'écrivain congolais dans sa dédicace personnelle.

Ce travail prétend montrer, dans un premier moment, ces images d'une Europe incapable d'intégrer l'Autre, lors d'une communication interculturelle qui s'avère condamnée à l'échec ; dans un deuxième moment, nous nous centrerons sur l'émergence des littératures africaines issues du processus colonisateur, pour analyser dans un dernier moment, l'intégration de celles-ci dans ce que l'on connaît comme « francophonie » en tant qu'institution politique consacrée à la survie de la langue française.

L'Europe depuis l'Afrique ou l'échec de la communication avec l'Autre

Alain Mabanckou se situe entre deux mondes avec une attitude non de rupture mais de conciliation : il est capable de gérer les images qui circulent d'un côté et de l'autre. Très influencé des classiques français et de la littérature hispano-américaine (García Márquez), son œuvre est imbibée de l'imaginaire africain. De par ses origines, sa formation et sa condition d'enseignant établi aux États-Unis, Mabanckou est bien placé pour analyser le fondement même de ces images qui deviennent de véritables pratiques anthropologiques, exprimant une identité et une altérité. L'image de l'étranger, l'image de l'Autre se confond: soit, la culture regardante est la culture africaine qui regarde l'Europe dès l'admiration vers l'inconnu, dès l'incompréhension aussi ; soit, c'est l'Europe qui regarde l'Afrique sans la voir.

Plusieurs images frappantes, mélange d'admiration, de curiosité et de tendresse, montrent l'enfance de l'écrivain au Congo, des images pour la plupart liées à la Mer :

> L'Europe, disait mon père, l'index bien pointé vers l'horizon, c'est tout ce qu'il y a derrière l'Océan… (Mabanckou et Merlin 2009 : 7)
> [les matelots], gens d'Europe : Noirs, des Jaunes ou des Rouges. (Mabanckou et Merlin 2009 : 14)
> Cette dame distinguée, parée de bijoux et qui nous tendait ses bras dès que nous courions vers l'Océan. (Mabanckou et Merlin 2009 : 14)
> [la pomme] c'est aussi l'Europe. (Mabanckou et Merlin 2009 : 18)
> Je reste campé sur les images simples, sobres et efficaces de mon père. L'Océan. Les oiseaux. Les mâts des navires. Les matelots. La pomme. (Mabanckou et Merlin 2009 : 18)

Les matelots, des gens d'Europe, des Noirs, des Jaunes ou des Rouges, « définition ouverte de l'Européen de demain » (Mabanckou et Merlin 2009 : 14). Ainsi présente Mabanckou l'Europe depuis l'Afrique et son imaginaire, une Europe

« qui n'est finalement qu'une idée, une croyance, une conviction » (Mabanckou et Merlin 2009 : 7). L'Europe regardée depuis sa pluralité ethnique, à l'image des matelots qui arrivent par la Mer, l'Europe associée également aux Blancs, aux premiers Portugais « sortis de la mer », entrevus de ce fait par les Congolais comme appartenant au domaine du sacré. Par conséquent, l'Afrique aurait une conception raciale, mais non raciste de l'Europe, du moment où l'Européen est défini comme « toute personne blanche non africaine ». (Mabanckou et Merlin 2009 : 37)

Les images se croisent, les regards se succèdent et l'Autre c'est tantôt l'Africain, c'est tantôt l'Européen car l'image est langage sur l'Autre. L'image de l'étranger peut dire aussi sur la culture d'origine. Le fait est que les images apparemment naïves que Mabanckou nous propose de l'Europe expriment la méconnaissance et en même temps l'admiration de celui qui regarde, expriment également l'inconnu, le rêve, l'imaginaire, les fondements mêmes d'une culture où la Mer devient sacrée. Ces images sont en définitive un mélange de tradition, de simplicité et de vision utopique de l'inconnu : la Mer, une pomme, une dame belle et accueillante, voilà l'Europe de Mabanckou.

De la même sorte ces images véhiculent une vision négative de la culture regardante du moment où elles portent une vision péjorative sur elle-même et la représentation que l'Afrique se fait de l'Europe devient ainsi le produit d'un mirage : « je regarde l'Autre mais l'image de l'Autre véhicule aussi une certaine image de moi-même », affirme le professeur D.-H. Pageaux. Et il ajoute :

> L'image littéraire est un ensemble d'idées sur l'étranger prises dans un processus de littérarisation mais aussi de socialisation. (…)
> L'image conduit à des carrefours problématiques où elle apparaît comme un révélateur particulièrement éclairant des fonctionnements d'une société dans son idéologie (racisme, exotisme par exemple), dans un système littéraire évidemment, et dans son imaginaire social.
> Toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à un Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif. (Pageaux 1994 : 60)

Tout et personne, dit Mabanckou, peut inventer l'Europe à sa manière : il suffit d'y croire, d'y adhérer. L'image ouverte de l'Europe, la mixité, contraste avec la réalité d'aujourd'hui, avec l'image que l'Europe elle-même renvoie aux Autres, dit Mabanckou, « de son incapacité à gérer l'immédiat ». (Mabanckou et Merlin 2009 : 27) L'Europe ne regarde pas l'Afrique : l'Autre n'est ainsi ni vu ni reconnu comme Autre. En effet, soit, l'Autre n'existe pas dans son imaginaire ; soit, c'est le stéréotype qui l'emporte. Dans cet état des choses, la communication univoque ne peut pas aboutir. Voyons à ce sujet ce qui affirme Mabankou lors d'un entretien :

> La jeunesse africaine connaît bien la mentalité française, elle sait comment vivent les Français ; alors que les Français seraient incapables de nommer les différentes espèces de serpents qui se trouvent en Afrique. Il existe aujourd'hui encore des Européens qui ignorent qu'en Afrique nous possédons des immeubles, des voitures, des bus, etc.… et s'imaginent que nous vivons dans des cases. Cette quête de l'autre n'est pas réciproque. (Herzberger-Fofana 1999)

On arrive ainsi à l'expression d'une culture en voie de blocage. Le stéréotype suppose, d'après Pageaux, une hiérarchie, une dichotomie du monde et des cultures.

L'Europe a été incapable de faire face à l'expérience commune que l'Histoire a permis d'unir les deux continents : « un tableau », affirme l'écrivain, « qui s'assombrit de décennie en décennie : politique d'immigration draconienne ici, reconduites à la frontière là, vieux soldats africains qui attendent toujours leur pension » (Mabanckou et Merlin 2009 : 28)

Cette situation est comparable à celle de la littérature et de la culture. Les problèmes de l'Europe avaient déjà été entrevus par Aimé Césaire lors de son *Discours sur le colonialisme* en 1955, mais personne ne l'avait écouté, ni l'Europe, ni l'Afrique : « on n'écoute pas les poètes » (Mabanckou et Merlin 2009 : 30), affirme Mabanckou.

Les littératures émergentes de l'Afrique

À la différence de la Belgique qui entame en 1878 la colonisation du Congo-Zaïre comme une « entreprise privée », vouée à explorer le territoire africain afin de « lutter contre le commerce des esclaves » et « civiliser » la population noire, la France consolide son entreprise économique en propageant en même temps la connaissance de la langue française grâce à la création des écoles laïques en 1955.

Le choc des civilisations est inhérent au processus même de colonisation, en plus de la transmission simultanée de deux réalités différentes, la belge et la française, au moyen d'une même langue. Le colonisateur, le Belge, manque d'une littérature de soi et prend la littérature de l'Autre (les auteurs français) que lui-même considère le seul référent pour produire des fictions. Le modèle français (langue et texte littéraire enseigné) relativise l'image que transmet le colonisateur belge de soi-même, assimilé en plus par l'Africain à l'exercice pragmatique d'une activité économique.

Les contradictions seront également présentes après le retour des valeurs autochtones : *Le Manifeste de la conscience* est rédigé en français et les institutions congolaises maintiennent l'usage du français malgré l'indépendance.

Les premières manifestations révolutionnaires visent la disparition de l'empreinte laissée par les Européens et, en 1967, l'école retourne aux langues africaines qui deviennent des langues nationales. Tandis que la Belgique prend la retraite de ses anciennes colonies, la France, vouée à propager une culture francophone, va financer de différents projets culturels dont *La Voix du Zaïre* en 1976. L'objectif est le maintient du français comme langue vivante à l'aide de la radio et de la télévision.

En ce qui concerne les premiers textes apparus après l'indépendance européenne, ils sont un mélange d'indifférence et de paternalisme, plus intéressés à exprimer l'exotisme du continent noir que la réalité de l'Autre. Par ailleurs, en montrant la rupture entre colonisateur et colonisé, la littérature propose deux visions confrontées d'un même espace et contribue à créer l'Autre, captivant et abject, qui confronte l'homme blanc avec son moi.

La vision que portent les Occidentaux à l'égard de l'Autre est un mélange de mystère, de chaos, de primitivisme sauvage ; un mélange de négation et de paternalisme qui, autrefois, avait déjà été exploité par les Missionnaires. Cette image porte ses conséquences sur la propre image de l'Autre, le « sauvage africain » qui finit par se dénigrer lui-même. Contre cette attitude surgit la conscience africaine et la critique au processus colonialiste. Le terme « négritude », né en 1933, apparaît comme la « négation » définitive du processus colonisateur et de l'entreprise orientée vers la civilisation chrétienne du continent noir. Les littératures appelées « minoritaires » ou « mineures » évoluent en même temps que des minorités ou des groupes culturels peu reconnus affirment leur identité. Ces littératures se perçoivent comme un phénomène de groupe qui risque de réduire l'écrivain à l'affirmation d'une identité commune en instaurant une relation inévitable et définitive entre le centre et la périphérie, tout en confinant la dimension littéraire à l'arrière-plan. L'écrivain est ainsi investi de l'idéologie de la décolonisation, d'une sorte de « mission » symbolique à l'égard de son peuple.

La littérature, à l'image de l'Afrique elle-même, est un espace problématique, lieu d'intersection d'une pluralité de races et de cultures à la recherche d'une identité, à la recherche également d'une reconnaissance qui, paradoxalement, survient dans l'espace des anciens colonisateurs (grâce aux prix littéraires, notamment, et aux médias).

Dès cette perspective, la francophonie où s'intègrent ces littératures d'expression française, issues de la colonisation, devient une institution politique, « la continuation de la politique étrangère de la France par un moyen détourné », tel que le souligne Mabanckou dans le journal *Libération* (Garcia et Julliard, 2007). Et il ajoute : « Nous devons apprécier l'écrivain francophone parce qu'il est avant tout un écrivain, et non un auteur qui se contenterait de perpétuer la langue française.

La défense de la langue n'est pas son rôle exclusif ». A l'égard de ces auteurs africains, la consécration ultime est celle d'intégrer la littérature française en tant qu'auteurs français et non francophones, tel fut le cas de Senghor. Ces auteurs sont également très soucieux de l'image que leur littérature d'appartenance donne d'elle-même à l'étranger, souvent à travers la littérature française. Mais, « l'Hexagone ne représente qu'une partie des littératures francophones ou des littératures d'expression française », tel que le souligne Mabanckou lui-même (*Le point*, 17/01/2007).

La première génération des écrivains africains s'avère plus marquée par l'institution scolaire tandis que les productions contemporaines dépendent plus de l'héritage de la tradition orale bien que l'héritage colonial reste toujours bel et bien présent. Désormais les auteurs africains boivent d'autres eaux et les influences occidentales sont diverses : les auteurs russes, les maîtres de la prose américaine des débuts du XXe siècle (Dos Passos, Steinbeck, Hemingway) et latino-américaine (Márquez) lors du développement des relations sud-sud.

Dans cet espace de communication de l'Afrique et de l'Europe le risque est d'envisager le phénomène culturel africain sous l'angle national qui risquerait, soit de tourner au nationalisme, soit de marginaliser encore davantage l'Afrique, soit de cumuler les deux inconvénients.

Dans des conditions normales d'institutionnalisation d'une littérature, c'est l'appareil d'Etat qui doit se charger du rôle de « nationaliser » cette littérature : institutions (maisons d'édition, bibliothèques publiques, revues, prix littéraires, académies), réseaux de distribution et de diffusion du livre et de la pensée (universités, écoles, médias…), associations d'écrivains. Les problèmes surgissent lorsque la littérature en question n'est pas institutionnalisée ou lorsque l'appareil d'Etat est défaillant. C'est alors que les écrivains se chargent de la mission d'institutionnaliser cette littérature avec les conséquences évidentes que cette posture politique entraîne pour leur écriture.

Dans cette quête, il est important d'élucider l'acceptation de l'Autre et l'image que cette littérature renvoie d'elle-même à l'étranger : succès, fortune d'une œuvre littéraire ou d'un courant de pensée et de sensibilité. La consécration de ces auteurs survient en Europe grâce notamment aux prix littéraires. En effet, le succès d'un écrivain en Europe (par exemple, Sembene Ousmane ou Senghor) peut être susceptible de deux interprétations : une interprétation favorable de la part des Africains car l'un de ses compatriotes atteint à l'universel ; une interprétation défavorable car l'on peut tenir l'écrivain par un apatride qui n'a pas réussi à saisir la spécificité nationale. Dès cette perspective, l'on considère que les écrivains travaillent pour l'édification d'une véritable culture nationale indissociable des luttes de libération. Cette approche envisage le phénomène culturel sous l'angle

national, ce qui affirme Franz Fanon dans les *Damnés de la terre* : « Le nègre… quand il décide de faire œuvre de culture s'aperçoit que l'histoire lui impose un terrain précis et qu'il lui faut manifester une culture nègre ». (Brunel et Chevrel 1989 : 228)

En effet, le prix à payer par ces écrivains qui réussissent à l'étranger peut être la perte progressive de leur identité dans la mesure où ils adaptent leur écriture aux goûts d'une clientèle surtout occidentale. Le fait est que ces écrivains ne sont admirés dans leurs pays que s'ils sont d'abord cautionnés par un public étranger, souvent friand d'exotisme. Les œuvres de ces auteurs, bien que signés par des Africains, renvoient un regard étranger sur le continent et impliquent une perte de l'imaginaire africain. C'est ce qui dénonce l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop qui appelle à la résistance des créateurs africains. Et il ajoute :

> On ne doit pas pour autant se satisfaire d'une situation qui est un recul. Le fait que l'on n'entende plus de grandes voix africaines, comme du temps de la revue « Présence africaine », est significatif. Le Nobel de Soyinka en 1986 semble avoir marqué la fin d'une époque. Le marché du livre africain était bien plus vaste en ces années où une même anthologie pouvait regrouper les noms de Tutuola, Beti et Langston Hugues. Les textes étaient traduits peu de temps après leur publication et Senghor, Achebe et Richard Wright étaient des noms connus à travers toute l'Afrique. Aujourd'hui, les intellectuels francophones ne savent rien de Chenjerai Hove ou de Ayi Kwei Armah et il serait vain de chercher des points communs entre Chamoiseau, Gloria Naylor et Tanella Boni.
> (…) la mondialisation a morcelé le public de l'auteur africain et rétréci un bassin de lecteurs déjà fortement érodé par la baisse généralisée du pouvoir d'achat. Aussi publie-t-on en Afrique davantage de romans que de poésie en ciblant un public étranger, seul encore capable d'acheter des livres. Le Renaudot 2000, Ahmadou Kourouma, n'hésitait pas à dire en 1998, à propos de son livre En attendant le vote des bêtes sauvages : « J'ai privilégié le lecteur européen : à plusieurs reprises, j'explique la logique de la magie, qui ne correspond pas à ce qu'est la logique européenne ». Une telle option a conduit un grand nombre d'auteurs africains à s'établir à Londres, New York ou Paris. Si certains ont dû fuir des régimes sanguinaires, d'autres ont simplement choisi de vivre auprès de leur public. Ces auteurs qui parlent d'une Afrique dont ils ne savent plus rien sont malheureusement les seuls à pouvoir se faire entendre du reste du monde et, donc à être écoutés… en Afrique. Il est frappant de constater que les grands auteurs africains vivants, pourtant reconnus comme des classiques dont les textes sont étudiés dans les écoles, n'ont plus aucune présence médiatique, en particulier en Afrique francophone. Ils continuent pourtant à écrire mais leurs œuvres ne correspondent pas à l'idée que l'institution littéraire occidentale, toute

> puissante, souhaite donner de nos jours de l'univers africain. Leur « tort » est d'avoir une trop grande force de caractère et de ne pas se plier aux dictats thématiques en vogue. (Boris Diop : www.africultures.com)

La littérature témoigne en définitive de l'échec d'une communication bilatérale entre les deux continents. Si l'Europe reste sourde, indifférente à l'égard de l'Afrique, tout en imposant des rapports de force qui visent l'orientation de la littérature africaine (au moyen de plusieurs éléments de pression : les prix littéraires, le marché, les médias), l'Afrique se soumet aux aléas des circuits commerciaux, tout en entreprenant une recherche de son identité et une nouvelle lecture de son imaginaire. A l'image des écrivains, notamment ceux qui se sont établis à l'étranger, les personnages du roman africain se situent entre deux mondes qui semblent irréconciliables par manque d'une véritable communication intercontinentale et l'écriture devient le témoin de ce manque de communication. Des personnages souvent nés en Afrique mais éduqués ou établis en Europe dans une perpétuelle quête identitaire, situés dans l'intersection d'une pluralité de races et de cultures.

Malgré tout, la littérature africaine contemporaine exploite la spécificité qui lui confère son « africanité ». Le rythme et le ton sont les marques d'origine et ce qui fait la différence de cette littérature, dominée par le patrimoine culturel, les valeurs et surtout l'esprit de la civilisation négro-africaine. Elle porte à l'intérieur de soi un style spécifique, articulé autour de l'image et du rythme et permet aux auteurs africains de mener leur propre révolte idéologique et personnelle à l'égard de l'engagement proprement politique de leur écriture.

Conclusion

Les littératures africaines entrent dans la modernité après une rupture nécessaire avec la tradition et les valeurs raciales d'autrefois, tout en réclamant la tradition orale, un imaginaire et une différence qui peut être problématique, brimée ou même niée. Elles montrent leur désir de manifester leur présence au monde et de prendre la parole, une parole longuement passée sous silence, pour se poser en s'opposant à tout ce qui embarrasse la libre affirmation de soi. Ces littératures se développent souvent dans des situations de contacts, voire de déséquilibres culturels.

Les littératures africaines sont la conséquence du regard porté par l'Europe sur la littérature coloniale, une littérature enfantée qui a accouché d'une littérature de contestation : « L'Europe est le lieu de naissance de la Négritude après les fondements posés par les écrivains afro-américains ». (Mabanckou et Merlin 2009 : 42) La Négritude entendue comme rejet d'un vieux racisme anti-nègre et réhabilitation de l'homme noir et de ses valeurs.

Cette littérature de contestation, tournée contre les dictateurs africains, donne naissance au nouveau personnage du roman africain actuel, un personnage qui naît en définitive de l'Europe : « un être décousu, marginal, déphasé ». (Mabanckou et Merlin 2009 : 44) Ce personnage apparaît confronté à une double réalité : celle de son passé encore inconnu, inexploré et celle d'un monde présent dominé par l'inquiétude et en pleine turbulence. Un être à la recherche de son identité, qui vise sa place dans un monde en plein processus de changement et qui ne se veut ni différent ni connoté, mais pareil aux autres.

Il est difficile d'échapper du songe de sa photo d'enfance comme dirait l'écrivain haïtien Louis-Philippe Dalembert et qui peut entraîner une « vision naïve » (Mabanckou et Merlin 2009 : 24) des choses, tel que le souligne Mabanckou lui-même. Pourtant la vision de l'Europe qui nous propose l'écrivain congolais dans *L'Europe depuis l'Afrique*, magnifiquement illustré par Christophe Merlin, est une vision d'ouverture au monde, d'opposition à l'intolérance. Mabanckou et Merlin (2009 : 45) ferment cet ouvrage avec un souhait de réciprocité entre l'Afrique et l'Europe pour que les regards se croisent et l'Autre soit aussi soi-même : « Nous autres originaires d'Afrique regardons l'Europe et espérons, pour son salut, qu'elle nous regarde aussi… ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAGLA PA-BUNHE, Q., « As marcas da oralidade na literatura africana », in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis* [en ligne]. Facultas Philosophica: Philologica 76, pp. 59-64. http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5 [Page consultée le 21 mars 2011].

BORIS DIOP, B., « Identité africaine et mondialisation », [en ligne] http://www.africultures. com/php/index.php?nav=article&no=5 [Page consultée le 21 mars 2011].

BRUNEL, P. et CHEVREL, Y. (dir.), *Précis de Littérature Comparée.* Paris : PUF, 1989.

CUASANTE FERNÁNDEZ, E., « La literatura autobiográfica negro-africana. La naturalización de un legado colonial ». *Babilónia* [en ligne], 5, pp. 43-56. http://revistas.ulusofona.pt/index.php.babilonia/article/viewFile/875/709 [Page consultée le 22 février 2011].

GARCIA, L. et JULLIARD, Cl., « La littérature-monde en français : un bien commun en danger ». *Libération* [en ligne], 14 juillet 2007. http://www.congopage.com/article 4830.html [Page consultée le 27 janvier 2009].

GONZALEZ SALVADOR, A. (coord.), DE DIEGO, R. et SEGARRA, M., *Historia de las Literaturas francófonas (Bélgica, Canadá, Magreb)*. Madrid : Cátedra, 2002.

HERZBERGER-FOFANA, P., « A l'écoute d'Alain Mabanckou, lauréat du grand prix littéraire de l'Afrique noire 1999. Un entretien avec Alain Mabanckou, poète et romancier du Congo ». *Mots pluriels* [en ligne], 12, 1999. http://www.motspluriels.arts.uwa.edu.au /MP1299mabanckou.html [Page consultée le 19 janvier 2009].

LIGER, B., « Entretien avec Alain Mabanckou » [en ligne], février 2009. http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=53169/idR=201/idG=3 [Page consultée le 23 mars 2011].

MABANCKOU, A., MERLIN, Chr., *L'Europe depuis l'Afrique*, Paris : Naïve, 2009.

NOMO NGAMBA, M., « Una visión comparada de las literaturas negroafricanas postcoloniales en lenguas europeas ». *Revista electrónica de Estudios Filológicos* [en ligne]», 10, 2005. http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/P-Nomo.htm [Page consultée le 23 mars 2011].

PAGEAUX, D.-H., *La littérature générale et comparée.* Paris : Armand Colin, 1994.

« Pour en finir avec la francophonie ». *Le Point* [en ligne], 1748, 17 janvier 2007. http://www.lepoint.fr/actualités-littérature [Page consultée le 23 février 2009].

ROUSSEAU, Chr., « Alain Mabanckou : Existe-t-il une communauté noire en France ». *Le Monde* [en ligne], 5 février 2009. http://www.congoplus.info/fr/actualites-news-bassango-nsangu/arts-e [Page consultée le 23 février 2009].

SONGO, R. et DE PARIS, E., « Rencontre : Alain Mabanckou nous parle de lui » [en ligne], 15 août 2005. http://www.congopage.com/article.php3?id [Page consultée le 10 mars 2009].

VERNAY, E., « Entretien avec Alain Mabanckou » [en ligne], 2009. http://livres.fluctuat.net/alain-mabankou/interviewx/5249-entretien [Page consultée le 23 mars 2009].

Dialogue et dialogisme dans *Les Champs magnétiques*

Myriam MALLART BRUSSOSA
Universidad de Barcelona

« Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage » (Breton 1985 : 165). Voici comment Breton, en 1953, affirme le lien étroit qui unit le surréalisme au langage. Ce mouvement qui naît d'une opération sur le langage, n'hésite pas à convertir celui-ci en un véritable champ d'expérience dont témoigne l'écriture des *Champs magnétiques* en 1919 par André Breton et Philippe Soupault, une œuvre qui n'aurait pu voir le jour sans l'influence des découvertes psychanalytiques. Les jeunes poètes – héritiers de Rimbaud – vont faire de la poésie le lieu de parole de ce nouveau sujet freudien en tentant de donner libre-cours à l'inconscient. La révolution surréaliste se pose d'emblée comme une révolution du langage, un langage qui, d'après Breton, aurait été « donné à l'homme pour en faire un usage surréaliste » (Breton 1985 : 44). Si les surréalistes invitent l'homme à user autrement de sa propre parole, c'est parce qu'ils devinent et croient que c'est la seule façon de pouvoir transformer un monde marqué par les horreurs de la Première Guerre Mondiale.

L'automatisme psychique[1] pur, qui, selon Breton, définit le surréalisme, naît d'une expression d'abord orale, puis écrite, du « fonctionnement réel de la pensée ». C'est en effet les paroles de l'autre que chacun des deux auteurs des *Champs magnétiques* vont retranscrire à tour de rôle. Les différents textes qui composent le recueil vont d'ailleurs être produits à différentes vitesses de diction et non d'écriture. L'oralité de l'automatisme est d'autant plus présente que c'est souvent sous forme de dialogue que *Les Champs magnétiques* vont être écrits, car comme l'affirmera Breton « C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux » (Breton 1985 : 46). Ainsi, dialogue et oralité, sont-ils à la base de la découverte du surréalisme qui désire se jouer de la communication, qu'il remet en cause au moyen d'une dénonciation du langage purement utilitaire et d'une redéfinition des rôles joués par les deux pôles – celui de la réception et celui de la production. Le dialogue s'impose comme un élément

[1] La définition du surréalisme donnée par Breton est : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (Breton 1985 : 36).

essentiel de la poésie surréaliste, néanmoins aussi bien *Les Champs magnétiques* que de nombreux autres textes surréalistes, n'ont pas d'emblée l'apparence du dialogue. A quel type de dialogue Breton se réfère-t-il donc ? Pourquoi, lorsqu'il parle de cet ouvrage, utilise-t-il aussi bien le terme de monologue que celui de dialogue ? S'agit-il d'un dialogue, de deux monologues ou d'un soliloque, comme il le définit à une autre occasion ? Ces diverses et contradictoires caractérisations de l'ouvrage, dévoilent précisément comment les surréalistes s'attaquent à une conception traditionnelle du langage mais aussi, bien sûr, de la littérature en créant la figure d'un nouveau locuteur : un locuteur impartial qui n'a pour fonction que de faire surgir le signifiant, sans s'arrêter à la signification et qui tente de se libérer de la raison et de la logique afin de retrouver une « Matière mentale commune » dans laquelle surgissent les voix d'autres poètes avec lesquelles ils dialoguent à leur façon.

« Le surréalisme poétique, auquel je consacre cette étude, s'est appliqué jusqu'ici à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse » (Breton 1985 : 47). Ainsi, selon Breton, le dialogue s'impose non pas tant comme une forme littéraire, mais comme le fondement même de la poésie surréaliste car comme « les conditions d'écriture des *Champs magnétiques* le montrent : Breton et Soupault ont voulu parler ensemble » (Chénieux-Gendron 1984 : 72). La découverte de l'écriture automatique, ne pouvait se faire qu'à deux puisque cette entrée dans une dimension inconnue – l'inconscient – semblait trop dangereuse pour qu'elle soit faite en solitaire. Plus que dans tout acte langagier, la présence de l'autre semble essentielle pour mettre en pratique l'automatisme. A l'image du dialogue philosophique classique, et de la maïeutique socratique, Soupault et Breton ont besoin du dialogue et de l'autre pour donner naissance à un nouveau langage, comme Platon l'utilisait pour faire accoucher les idées. De même que la figure de l'autre s'avère être primordiale dans l'acquisition du langage et la constitution de l'être comme sujet ; elle apparaît aussi comme nécessaire pour donner naissance à une forme de langage jusqu'alors inexplorée ; permettant l'avènement d'un nouvel homme. Ainsi, ce nouvel homme ne peut-il émerger, ce langage ne peut-il naître, que parce que chacun des deux poètes se trouve, à tour de rôle, face à un destinataire disposé à écouter ce langage autre, prêt à le parler et à explorer le même continent inconnu.

Néanmoins, c'est d'abord le désir de reproduire un monologue qui mène à la création dialogale des *Champs magnétiques*. En effet, selon Breton, la tentative initiale de l'écriture automatique a pour finalité de retranscrire les mots qui viennent de cette voix que le poète entend ; et non les mots prononcés, tour à tour, par deux sujets, comme c'est le cas des dialogues qui apparaissent dans les romans ou le théâtre :

> Je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux [malades de guerre], soit un *monologue* de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement et qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée. (Breton 1985 : 33)

Définissant *Les Champs magnétiques* comme un dialogue aussi bien que comme un monologue, Breton abolit les limites imposées par la logique et la raison. Dans ce texte innovateur qui se joue de la fonction communicative du langage, la rencontre, dans le cadre du dialogue, de deux monologues mène à une redéfinition de ces deux formes. De ce fait, une certaine analogie existe entre *Les Champs magnétiques* et le « monologue collectif », expression de Piaget, qui en 1940 s'appliqua à définir les différentes phases du développement mental des enfants. En effet, Piaget affirme des enfants jusqu'à l'âge de sept ans, qu'ils « ne savent guère discuter entre eux et se bornent à heurter leurs affirmations contraires […] sorte de « monologue collectif » consistant à s'exciter mutuellement à l'action, plus qu'à échanger des pensées » (Piaget 1987 : 110-111). Comme ces enfants, les deux poètes dialoguent sans véritablement s'adresser à l'autre, sans vraiment s'écouter ou plutôt sans tenter de comprendre les mots prononcés. Il est vrai que la presque totalité de la structure du texte automatique donne l'illusion d'une suite de monologues indépendants. Seul le texte « Barrières » se présente comme une série de répliques, séparées par des tirets et dans lesquelles surgissent de temps en temps certaines expressions telles que « sans doute », « je n'en suis pas si sûr que vous », tics de langage, formules vides de sens qui donnent au poème l'allure du dialogue comme le souligne Marguerite Bonnet :

> Du dialogue, subsistent cependant des articulations et des formes : « puisque vous le désirez... Non merci… Je n'en suis pas si sûr » […] Mais ces articulations et ces formes ouvrent la plupart du temps sur le vide. La réplique rebondit souvent sur un mot, sans continuer réellement la pensée. (Bonnet 1975 : 183)

Malgré ces formules, il n'y a pas de conversation entre les deux poètes; il n'y a pas de tentative d'imposer une vision du monde à l'autre. Les mots prononcés par l'un ne font, tout au plus, qu'attirer ceux de l'autre : « Les mots, les images ne s'offrent que comme des tremplins à l'esprit de celui qui écoute » (Breton 1985 : 47). Le monologue de l'un fait surgir le monologue de l'autre : le monologue prenant alors la forme d'un dialogue.

Il ne s'agit, ni pour Breton ni pour Soupault, de construire un monologue reproduisant un raisonnement logique, voulu, sur un thème concret et défini : « Les propos tenus n'ont pas, comme d'ordinaire, pour but le développement d'une thèse, aussi négligeable qu'on voudra, ils sont aussi désaffectés que possible » (Breton 1985 : 47). Le monologue de l'écriture automatique a peu de points

communs avec ceux prononcés par les personnages d'une pièce de théâtre traditionnelle, personnages qui, de façon générale, sont maîtres de leurs mots et ne font que simuler – pour le spectateur – leurs pensées intimes. A l'inverse d'un personnage de théâtre, le poète ne se parle pas à lui-même; mais, comme l'acteur, le poète ne fait que prononcer des mots qu'il n'a ni pensés, ni voulus, comme le décrit Catherine Kerbrat-Orecchioni dans un article où elle compare le dialogue théâtral aux conversations ordinaires : « Les personnages semblent être l'unique source du discours qu'ils profèrent, alors que celui-ci leur est entièrement soufflé par l'auteur, sorte d'émetteur ventriloque existant en amont. » (Kerbrat-Orecchioni 1996 : 33).

Si Breton parle de monologue, c'est pour souligner la présence d'une unique voix, mais une voix qui ne peut pas être identifiée comme étant celle du propre poète puisqu'elle est dictée de l'inconscient. Doit-on, pour autant, comparer l'écriture automatique au monologue intérieur – artifice littéraire du roman, défini par Dujardin dans *Le Monologue intérieur* de « discours sans auditeur » et de « discours non prononcé » (Dujardin 1931 : 58) ? Breton, en effet, s'il parle de monologue, parle aussi de soliloque pour se référer à l'écriture automatique : « Chacun d'eux poursuit simplement son soliloque sans chercher à en tirer un plaisir dialectique particulier et à en imposer le moins du monde à son voisin » (Breton 1985 : 47). *Les Champs magnétiques* seraient le fruit de deux discours de deux personnes qui se parlent à elles-mêmes.

Toutefois, selon Michel Carrouges l'écriture automatique ne peut être confondue avec un monologue intérieur :

> Il ne s'agit même plus pour eux d'enregistrer ce qu'on a appelé le « monologue intérieur », c'est-à-dire le trouble verbiage qui naît du dialogue spontané qui se fait en l'homme entre ses préoccupations quotidiennes les plus vulgaires et ses instincts primitifs […] Les surréalistes s'en vont beaucoup plus loin, vers les océans intérieurs. (Carrouges 1967 : 165)

Pour Carrouges, il serait erroné de croire que l'écriture automatique se contente de retransmettre la pensée consciente du poète car, le poète ne pense pas tout haut. En effet, *Les Champs magnétiques* se placent loin de ce type de monologue utilisé dans le roman, afin de retransmettre pêle-mêle les souvenirs, rêveries, projets et sensations d'un personnage ; un monologue que Michel Raimond dans *Le Roman* définit comme une série d'associations d'idées qui surgissent au hasard, sans se préoccuper d'un ordre narratif. Si l'écriture automatique se distingue du monologue intérieur, c'est parce qu'elle n'est pas le fruit d'associations d'idées qui surgissent sans lien logique : elle naît d'une association *arbitraire* de signifiants. Toutefois, Dujardin affirme du monologue intérieur, qu'il se dévoile chez certains auteurs, comme une tentative d'ouvrir les portes de l'inconscient de leurs personnages :

« quant à sa matière, il est expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient » (Dujardin 1931 : 58). Ce monologue intérieur se distingue du même coup, de l'écriture narrative et se rapproche de l'écriture poétique :

> Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel le personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant. (Dujardin 1931 : 58)

Même si un lien existe entre écriture automatique et monologue intérieur, Dujardin annonce leur différence fondamentale: le monologue est, tout au plus, une imitation de l'écriture automatique, une tentative de recréer le fonctionnement réel de la pensée. En ce sens, Carrouges a raison de penser qu'il n'est pas exact de parler de monologue pour définir l'écriture des *Champs magnétiques,* car ceux-ci sont en fait un dialogue d'un autre type, le dialogue de deux sujets divisés.

S'il est possible de parler de la création ou plutôt d'une transgression du dialogue comme forme littéraire mais aussi comme moyen de communication, c'est parce que d'emblée les interlocuteurs transforment leur attitude communicative. Chaque poète devient cet interlocuteur impartial, « dégagé des obligations de la politesse » (Breton 1985 : 47). Pourquoi est-il qualifié d'impartial ? Est-ce parce qu'il est neutre, juste, objectif ou désintéressé (série de renvois donnés par *Le Petit Robert* en guise de définition du mot impartial)? Pourtant, ces adjectifs – qui présentent chacun des définitions distinctes – permettent difficilement de cerner ce qu'est vraiment l'interlocuteur *impartial* des *Champs magnétiques* ; un être dont la position communicative est particulière – sans être ni juste, ni objective et ni vraiment neutre ni tout à fait désintéressée.

Si aucun de ces adjectifs ne peut définir précisément l'interlocuteur surréaliste c'est parce qu'ils renvoient à une conception du monde qu'ils abhorrent, une conception sous le règne de la raison et de la logique. Etre juste ou objectif, neutre ou désintéressé, n'acquiert aucun sens pour André Breton ou Philippe Soupault qui, à travers leurs discours, tentent de dépasser le monde des classifications[2]. L'écriture automatique est avant tout le discours de deux hommes qui, en manifestant leur désir de se détacher des « obligations de politesse » – coupables en partie de la censure de la parole –, refusent délibérément tous liens sociaux traditionnels et toute conception cartésienne du monde.

---

[2] « L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux » (Breton 1985 : 19)

En fait, si l'interlocuteur se révèle impartial au sein de la communication c'est parce qu'il ne cherche pas, en parlant, à « en tirer un plaisir dialectique particulier et à en imposer à son voisin » (Breton 1985 :47). Le dialogue surréaliste ne se présente ni comme une quête de l'acceptation de l'autre, ni comme une tentative d'influer sur lui. L'interlocuteur est une figure présente, qui ne répond pas ou répond *à côté*. S'il n'acquiesce pas ou ne contredit pas l'autre, c'est parce qu'il ne suit pas sa pensée, il ne s'arrête pas sur le sens des mots de l'autre. Il est évident que les questions posées par les interlocuteurs impartiaux ne cherchent pas une véritable réponse : elles n'ont pour fonction que celle de faire surgir les paroles de l'autre ou de soi-même

Cette parole des *Champs magnétiques* est tout au plus reconnaissance de l'autre ; une reconnaissance qui ne peut se faire que par le langage. Si la parole est action, pour les surréalistes, elle est action sur le monde et non sur l'autre. Celui qui parle ne ressent pas le besoin de convaincre son interlocuteur, de le manipuler ou le transformer à sa convenance par ses mots. Son unique désir est celui de faire naître à son tour les mots de l'autre ; de le faire pénétrer dans le monde des signifiants.

Il importe peu aux deux poètes de savoir si cette parole est vraie ou pas, si elle a un sens ou pas. Toutefois, selon Lacan, son existence s'avère primordiale, puisqu'elle seule est signe de la reconnaissance de l'autre :

> Une parole n'est parole que dans la mesure exacte où quelqu'un y croit […] La parole est essentiellement le moyen d'être reconnu. Elle est là avant toute chose qu'il y a derrière. Et, par là, elle est ambivalente, et absolument insondable. Ce qu'elle dit, est-ce que c'est vrai ? Est-ce que ce n'est pas vrai ? C'est un mirage. (Lacan 1975 : 265)

De l'attitude impartiale adoptée par les deux interlocuteurs surgit une parole qui a retrouvé sa véritable valeur. En éliminant le mirage de la signification, le dialogue permet aux deux locuteurs de revenir à l'essentiel; à une parole qui rend possible la reconnaissance de l'autre. Le dialogue semble avoir retrouvé ce que Breton nomme « sa vérité absolue » (Breton 1985 : 47).

En ce sens, et comme le poète invite à le penser, donnant comme exemple de dialogue celui d'un aliéné et de son médecin, le locuteur impartial des *Champs magnétiques* offre quelques analogies avec la figure de l'analyste en psychanalyse. En effet, dans cette prise de parole automatique, l'autre ne se présente plus comme un destinataire commun, mais comme le scripteur des paroles de l'autre. Comme l'analyste, il devient un scribe, un « témoin pris à partie de la sincérité du sujet, dépositaire du procès-verbal de son discours, référence de son exactitude, garant de sa droiture, gardien de son testament, tabellion de ses codicilles, l'analyste participe du scribe » (Lacan 1996 : 311). Même si Breton ne

donne pas tant de précisions sur la position de l'interlocuteur des *Champs magnétiques*, il est vrai que l'attitude adoptée par celui-ci fait preuve de la même impassibilité :

> Quel souci conditionne donc, en face de lui, l'attitude de l'analyste ? Celui d'offrir au dialogue un personnage aussi dénué que possible de caractéristiques individuelles ; nous nous effaçons, nous sortons du champ où pourraient êtres perçus cet intérêt, cette sympathie, cette réaction que cherche celui qui parle sur le visage de l'interlocuteur ; nous évitons toute manifestation de nos goûts personnels, nous cachons ce qui peut les trahir, nous nous dépersonnalisons, et tendons à ce but de représenter pour l'autre un idéal d'impassibilité. (Lacan 1996 : 105-106)

Comme lui, le poète qui écoute et retranscrit doit rester neutre face aux mots de l'autre, – son semblable – afin de produire un discours « désaffecté ». La notion d'ascèse s'avère d'ailleurs essentielle dans la description de Lacan. L'analyste, en effet, doit tenter de se dépersonnaliser, d'abandonner sa personnalité afin de se convertir en un être pratiquement anonyme pour l'analysant. Or, en ce qui concerne *Les Champs magnétiques*, même si l'œuvre est d'emblée présentée comme un texte à deux voix, ce n'est que l'étude des manuscrits originaux[3] qui permet, malgré quelques imprécisions, de déterminer quels morceaux ont été écrits par Philippe Soupault et quels autres par André Breton. Aucun nom ne vient en aide au lecteur pour savoir qui est l'auteur des mots qu'il lit. Si, en effet, le texte fondateur du surréalisme se pose comme un dialogue, une lecture simple ne suffit pas pour pouvoir identifier les interlocuteurs – à tel point que ceux-ci se fondent alors en une seule voix. Néanmoins, la dépersonnalisation des interlocuteurs surréalistes cherche un résultat distinct de celle de l'analyste. Bien sûr, celui qui écoute s'efface et garde le silence ; toutefois, lorsqu'il prend la parole, il ne cherche pas à se distinguer de l'autre ; il ne donne aucune piste qui permette de faciliter son identification. Certains poèmes tels que « La Glace sans tain », « Eclipses » ou « Ne bougeons plus », ont chacun l'apparence d'un monologue ou, plutôt, d'un poème en prose homogène et fruit d'une seule voix, alors qu'il s'agit de textes écrits à deux. Même pour le poème « Barrières » – texte qui d'après Breton exemplifie le mieux cette écriture qui se veut avant tout dialogue, puisqu'il s'agit d'une série de répliques courtes, séparées chacune par des tirets signalant le changement d'interlocuteur, il est impossible de savoir lequel des deux poètes inaugure chacun des dialogues regroupés dans cette section. Cet anonymat a été voulu par les deux auteurs.

---

[3] La notice de l'édition de la Pléiade des œuvres complètes d'André Breton établit une liste des différentes collaborations, à partir de deux manuscrits des *Champs magnétiques*.

En fait, l'absence de noms à l'intérieur de texte est un moyen pour Philippe Soupault et André Breton de créer un texte impersonnel ; un texte dans lequel chacun des deux poètes accepte la voix de l'autre comme si elle était la sienne et ou le dialogue se transforme en monologue. Lorsque Maurice Nadeau affirme que « La destruction des rapports traditionnels des hommes entre eux aboutit à la construction de nouveaux rapports, d'un nouveau type d'homme » (Nadeau 1964 : 19), il semble faire allusion à ce nouveau type de communication qui voit le jour dans *Les Champs magnétiques*, une communication qui devrait permettre aux deux interlocuteurs de se fondre en une seule voix. Si Breton lit à Aragon les textes écrits avec Soupault quelques jours auparavant, c'est précisément parce qu'il ne voulait pas que leur ami puisse identifier l'écriture de l'un et de l'autre ; ce qui aurait conditionné son appréciation de l'œuvre, comme le souligne Philippe Soupault

> Breton décida de lire à celui qui était à cette époque son meilleur ami les textes que nous n'avions jamais encore voulu communiquer à qui que ce soit. Je n'assistais pas à cette lecture. Selon le témoignage d'Aragon, Breton paraissait mal assuré de l'intérêt des textes qu'il allait lire. Il s'inquiétait de savoir si son ami allait reconnaître ce qui était de lui, ce qui était de moi. (Soupault 1981 : 215)

Cette inquiétude dévoilait le désir de Breton et de Soupault d'affirmer l'existence « d'une matière mentale commune, échappant au contrôle de la raison » (Bonnet 1975 : 173). Si dans un premier moment Aragon crut distinguer deux voix, quelques années plus tard il soutiendra l'idée d'une unité textuelle, d'une homophonie des *Champs magnétiques* :

> Je ne jouerai pas au petit jeu des identifications, même si alors j'ai cru, seulement cru identifier la main qui avait écrit. Avec la distance une certaine unité s'est établie, *Les Champs magnétiques* sont devenus l'œuvre d'un seul auteur à deux têtes et le regard double a seul permis à Philippe Soupault et à André Breton, d'avancer sur la voie où nul ne les avait précédés, dans ces ténèbres où *ils parlaient à haute voix*. (Aragon 1974 : 90-91).

Pourtant, malgré ce changement de vision de celui qui fut sans doute l'homme le plus proche des deux poètes, lors de la découverte de l'écriture automatique ; ce qui importe vraiment, c'est le désir des deux auteurs d'assumer les mots de l'autre, de se confondre et même de se fondre dans un discours unitaire. Une telle identification se produit d'ailleurs entre les deux poètes, qu'ils adoptent une même identité, celle du Pagure. Deux textes nommés « Le Pagure dit I » et « Le Pagure dit II », écrits par Breton et Soupault respectivement, renforcent cette idée d'une identification voulue par les deux auteurs. Chacun à son tour prend la parole pour reproduire les mots de ce crustacé connu plus communément sous le nom de

bernard-l'ermite. Ils adoptent la figure de cet animal que Philippe Audoin décrit ainsi dans la préface de l'ouvrage automatique:

> Le pagure a pour caractéristique d'habiter une carapace qui n'est pas la sienne. Dans cet hybride simulé, lequel est je, lequel est l'autre ? De même, dans le discours automatique, sait-on qui parle, du sujet éveillé, raisonnable, ostensible ou de cet étranger intérieur dont il ne sait presque rien ? (Audoin 1971 : 18).

C'est donc à ce pagure que les deux poètes s'identifient, se fondant alors en une unique image ; l'image d'un animal qui habite, à tour de rôle, la carapace d'André Breton ou celle de Philippe Soupault. Mais c'est aussi l'image d'un crustacé qui parle à travers le corps des deux écrivains.

Ce texte écrit à deux mains, dans lequel deux hommes – deux semblables – dialoguent, se dévoile comme une tentative de créer un nouveau type de communication où chaque interlocuteur écoute et fait écouter cette voix qu'il entend en lui – la voix de l'inconscient –, mais qui écoute aussi celle que l'autre entend :

> Éminemment surréalistes, les deux pagures des *Champs magnétiques*, Soupault et Breton, logent chacun dans une coquille empruntée et expérimentent l'écriture automatique. Ils écoutent, avec l'oreille interne, la voix surréaliste. Ils entendent, avec l'oreille externe, la voix de l'autre scripteur. (Sebbag 2000 : 70)

Or, en partant à la quête de cette « matière mentale commune, échappant au contrôle de la raison », c'est la voix d'autres poètes que Breton et Soupault vont rencontrer : « Assurément, les chercheurs de sources reconnaissent, ici, la grande période de Lautréamont : là, l'attaque brusquée de Rimbaud […] De même, dans d'autres textes, de loin en loin, s'entend la voix d'Apollinaire » (Bonnet 1975 : 173).

Les deux poètes ont reconnu, à plusieurs reprises, l'influence de certains écrivains dans l'écriture des *Champs magnétiques*. Philippe Soupault affirme d'ailleurs, dans un entretien avec Anne Clancier, que les influences des deux interlocuteurs impartiaux, n'étaient pas toujours les mêmes : « Breton avait subi l'influence de Mallarmé et Valéry alors que moi j'avais subi l'influence d'Apollinaire et de Reverdy. Mais il y avait aussi l'influence très inconsciente, très peu contrôlée de Rimbaud et de Lautréamont » (Clancier 2000 : 192).

Ainsi, d'après Soupault, ce n'est qu'inconsciemment que les mots de Rimbaud et de Lautréamont, ont repris forme à travers leur propre parole. Cette influence, partagée par les deux poètes, jaillit automatiquement, involontairement, puisqu'elle vient de la voix de l'inconscient. Parler de dialogisme dans *Les Champs magnétiques* semble pertinent, d'autant plus que les voix qui traversent les poèmes

sont facilement identifiées. Toutefois, il est important de noter que le dialogisme se distingue du dialogue, même si dans les deux cas, on peut parler de discours à plusieurs voix :

> Il convient d'opérer une première distinction entre dialogal et dialogique. Un texte est dialogal lorsqu'il prend la forme du dialogue, c'est-à-dire lorsqu'il se développe comme enchaînement de tours de parole référés à des énonciateurs-locuteurs différents […] Le dialogisme est la capacité de l'énoncé à faire entendre plusieurs voix. En ce sens, tout texte – monologal comme dialogal – est dialogique. (Barbéris 1995 :189)
> Ainsi, en plus d'être un texte monologal, *Les Champs magnétiques* dévoilent ce caractère intrinsèquement dialogique, propre à tout discours, comme le souligne Bakhtine : « Dans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins de paroles qu'il prononce sont celles d'autrui (reconnues comme telles), transmises à tous degrés possibles d'exactitude et d'impartialité (ou plutôt de partialité) » (Bakhtine 1978 : 158).

En effet, selon le linguiste russe, la parole prononcée par un locuteur, même solitaire, est toujours une parole à deux voix[4]. Toutefois, il distingue le roman de la poésie, le premier défini comme dialogique au contraire de la poésie qui serait monologique : « Si le langage de la poésie s'élabore dans une catharsis, par distance intentionnelle à l'encontre de tout discours autre, le discours du roman s'instaure de l'accueil offert à la multiplicité de la parole étrangère » (Peytard 1995 : 75). Néanmoins, cette parole étrangère est pourtant présente dans l'écriture poétique des *Champs magnétiques*, même si ce n'est toujours qu'involontairement que résonne l'écho des mots d'autres poètes.

Si d'un côté, selon M. Bonnet, cette intertextualité est sans doute le fruit des lectures dont lesquelles étaient plongés les deux poètes, à l'époque où ils écrivaient *Les Champs magnétiques*, il est vrai aussi qu'il existe, entre tous ces poètes, une similitude du mode d'écriture. Breton, en effet, dans *Le Message automatique*, confirme à son tour, l'héritage de Rimbaud et de Lautréamont qui, les premiers, ont tenté l'expérience de l'automatisme : « Bien souvent, les jeunes écrivains et artistes d'aujourd'hui se sont plu à affirmer la filiation étroite qui les unit à Lautréamont et à Rimbaud et, en effet, on peut parler, dans le sens de l'automatisme, d'un véritable mot d'ordre que ces deux poètes […] nous ont transmis » (Breton 1970 : 169).

---

[4]Mikhaïl Bakhtine (1970 : 215) parle de « mot à deux voix » : « Le mot à deux voix sera le principal objet de notre examen, on pourrait dire son principal héros, naissant inévitablement dans les conditions de vie authentique du mot. La linguistique ignore ce *mot à deux voix*. »

Avant Breton et Soupault, Lautréamont et Rimbaud s'étaient aventurés à écouter cette voix de l'inconscient. Comme le souligne Louis Aragon de Lautréamont, ne faut-il pas plutôt croire que ces coïncidences d'images, de signifiants dans les discours de différents poètes est en fait le fruit d'un mode d'écriture similaire, d'une dictée de la voix de l'inconscient:

> C'est que Lautréamont écrivait ses *Chants* comme durent être écrits *Les Champs magnétiques*, et que les ressemblances qui se font nuit tout à coup, à des départs de paragraphes, à des inflexions de discours […] ces ressemblances […], n'ont, d'origine, croyez-moi, qu'à la façon des rêveries soumises aux parages hantés, à la similitude des heures où le promeneur est guidé par une même obliquité des ombres et ses pas prennent le rythme égaré de ceux qui l'ont précédé dans de pareils méandres (Bonnet 1975 : 178).

S'assignant pour « tâche de se reporter d'un bond à la naissance du signifiant » (Breton 1985 : 182) et désirant «retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte » (Breton 1985 : 165), André Breton et Philippe Soupault non seulement réinventent le dialogue et le monologue en créant une forme oxymorique (dialogue monologal, monologue dialogal ou pourquoi pas dialogue homophonique), mais sans le savoir, ils en viennent à s'interroger sur le caractère dialogique de leur écrit. Sans douter que les voix d'autres poètes traversent les *Champs magnétiques*, ils ont néanmoins l'intuition de l'existence d'une « matière mentale commune » qu'ils pensent rencontrer sous la dictée de l'inconscient – cet inconscient dont Lacan affirmera qu'il est structuré comme le langage.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARAGON, L., *L'Œuvre poétique.*Tome I. Paris : Livre Club Diderot, 1974.

AUDOUIN, P., « Préface des *Champs magnétiques* » in BRETON, A. et SOUPAULT, P., *Les Champs magnétiques.* Paris : Poésie/Gallimard, 1971, pp. 9-24.

BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

---, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski.* Lausanne : L'Age d'homme, 1970.

BARBÉRIS J.M., « Temps, espace et subjectivité » in DETRIE, C., MASSON, M. et VERINE, B. (éds.), *Pratiques textuelles*. Montpellier : Presses de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 1995, pp.188-193.

BONNET, M., *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste.* Paris : Librairie José Corti, 1975.

BRETON, A., *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1985.

---, *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard (coll. La Pléiade), 1988.

---, *Point du jour*. Paris : Gallimard, 1970.

BRETON, A. et SOUPAULT, P., *Les Champs magnétiques*. Paris : Gallimard (coll. Poésie Gallimard), 1971.

CARROUGES, M., *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1967.

CHENIEUX-GENDRON, J., *Le Surréalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

CLANCIER, A., « Entretien de Philippe Soupault avec Anne Clancier, Extrait 23 avril 1979 » in ALBERT-BIROT, A., NABERT, N. et SEBBAG, G. (éds.), *Philippe Soupault. L'ombre frissonnante*. Paris : Editions Jean Michel Place, 2000, pp. 189-197.

DUJARDIN, E., *Le Monologue intérieur*. Paris : Albert Messein, 1931.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., « Dialogue théâtral versus conversations ordinaires », in GRUNIG, B.-N (éd.), *Les mots et la scène.* Montpellier : Cahiers de praxématique, Praxiling, nº 26, 1996, pp. 31-49.

LACAN, J., *Séminaire I. Les Ecrits techniques de Freud*. Paris : Editions du Seuil, 1975.

---, « Fonction et champ de la parole et du langage », In *Ecrits I*. Paris : Editions du Seuil, 1996.

---, « L'agressivité en psychanalyse », In *Ecrits I*. Paris : Editions du Seuil, 1996.

NADEAU, M., *Histoire du surréalisme*. Paris : Editions du Seuil, 1964.

PEYTARD, J., *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours.* Paris : Bertrand-Lacoste, 1995

PIAGET, J., *Six Etudes de Psychologie*. Paris : Folio Essais, 1987.

RAIMOND, M., *Le roman*. Paris : Armand Collin, 1989

SEBBAG, G., « Philippe Soupault ou l'ombre surréaliste », in ALBERT-BIROT, A., NABERT, N., SEBBAG, G. (éds.), *Philippe Soupault. L'ombre frissonnante*. Paris : Éditions Jean Michel Place, 2000, pp. 69-79.

SOUPAULT, P., *Mémoires de l'oubli 1914-1923*. Paris : Lachenal et Ritter, 1981.

Toussaint, Zidane y su(s) melancolía(s): génesis de un proceso de (auto)mitificación

Hugo MARTÍNEZ RODRÍGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

> Ah, il y a faute aussi sur Materazzi... J'espère qu'il ne s'est rien passé, parce que... Ouais, ouais, ouais... Non, le juge de touche ne semble pas intervenir... Tiens, on voit Zizou... Hou ! Hou ! Zinédine ! Oh, Zinédine... Pas ça, pas ça, Zinédine... Pas ça, Zinédine ! Oh, non. Pas ça. Pas aujourd'hui. Pas maintenant... Pas après tout ce que tu as fait !... Aïe, aïe aïe aïe aïe aïe aïe…
> Thierry Gilardi, retransmisión en TF1 de la final de la Copa del Mundo de 2006

El fútbol, espectáculo de masas, adquiere en la actualidad una relevancia sociocultural que le lleva a trascender las fronteras del deporte y del entretenimiento para convertirse en un fenómeno de interés general, conectado con todas las esferas de la sociedad y fagocitado por su presencia en los medios de comunicación. La versatilidad comunicativa que el discurso mediático manifiesta precipita una suerte de apropiación de la realidad deportiva por parte de la prensa escrita y la televisión; apropiación que trae consigo, al tiempo, una simplificación de la riqueza del deporte a ciertos lugares comunes y eufemismos que el periodismo deportivo institucionaliza. Puede decirse, de este modo, que el lenguaje futbolístico de los medios condiciona la recepción del propio espectáculo deportivo.

En este contexto, la literatura —entendida en el sentido estricto de obra de arte a través de la palabra— se reconoce incapaz de competir con el periodismo como modo de acceso a la realidad del fútbol, y esta incapacidad está justificada por el hecho de que la literatura sólo puede sobreponerse a los esquemas mediáticos a través de la misma herramienta que aquéllos hicieron suya: el lenguaje. Corroborada por su ausencia fáctica, la impotencia teórica de textos literarios sobre fútbol no se debe, pues, a un problema de registro, como si los escritores representaran, en la terminología de Umberto Eco, el discurso «apocalíptico» frente la versión «integrada» de los periodistas; sino que, más bien, el lenguaje literario, del tipo que sea, resulta extraño en un aspecto de la realidad que se ha configurado según la prosodia mediática. No obstante, lo que pareciera responder a una visión ideal de adecuación del discurso mediático al fenómeno futbolístico, es, en realidad, una cuestión de consenso social a partir del poder que los medios tienen en la configuración de las percepciones individuales. Así, el lenguaje periodístico dista mucho de reproducir la pluralidad de matices que se ponen en marcha en un

campo de fútbol, y, más allá, parece querer dejar de lado la esencia misma del deporte: su condición de juego. Al contrario, la inmediatez lúdica del fútbol se ve diferida por un tipo de discurso que acude a otros registros —por ejemplo, el militar, el cultural, el moral, el médico, el psicológico o el sentimental— que lo transcienden (o lo pervierten).

Con todo, entre esas modalidades discursivas a las que acude el periodismo deportivo —y por el que éste se sobrepone a la capacidad comunicativa de la literatura— se encuentra una de procedencia eminentemente literaria: el discurso épico. Laurent Demoulin confirma esta relación entre el fútbol y la épica, y, en un juego de inversión de la causalidad, apunta que la literatura occidental nace con uno de los más hermosos partidos jamás narrados, aquel que enfrentó a los Aqueos contra los Troyanos:

> Les premiers espèrent récupérer le titre, que leur ont pris leurs adversaires de façon injuste à leurs yeux. Ils comptent dans leurs rangs un formidable attaquant nommé Achille, capable de dribbler n'importe quel adversaire, malgré une faiblesse proverbiale au talon. Les Troyens sont de formidables défenseurs. Un mur noir semble s'être dressé devant leur but et leur ineffable gardien, Hector, est d'un courage à toute épreuve... (Demoulin 2010: 1).

De ese modo, la épica permite la consideración del futbolista como un héroe, del partido como una batalla y de la victoria —«apoteósica», que dirían los medios— como un ascenso al Olimpo. La estructura del relato periodístico propone, pues, una mitificación del fútbol a partir de la concepción heroica del futbolista, cuya imagen pública se construye a través de elementos simbólicos socialmente reconocibles, que generan reacciones de simpatía y de admiración, al tiempo que consolidan sentimientos de pertenencia a la comunidad —el equipo— que ese jugador representa. Este tipo de héroes futbolísticos, al contrario que el héroe atemporal del mito clásico, se sustentan en una construcción inmediata y temporalmente condicionada, que se apoya por lo general en ideales transitorios como la juventud, la belleza, la fuerza y el éxito. La metamorfosis del futbolista en héroe mítico, su arraigo en el imaginario colectivo, no se fundamenta tanto en sus logros profesionales —la calidad de su juego, por ejemplo— como en su representación mediática y en el triunfo social que de ella se deriva.

Aún así, como ya hemos apuntado, la labor de semantización épica que la prensa deportiva realiza sobre el material futbolístico oculta aquello que reconocimos como la esencia de todo deporte: su condición de juego, de «travail acharné, d'entraînements intensifs, de gestes mille fois répétés... quand il ne s'agit pas de chimie» (Demoulin 2010: 1). Una esencia lúdica que tampoco es fácil de reproducir a través de procedimientos no periodísticos y que también supone un reto no conquistado por el esfuerzo literario. La literatura sobre fútbol, incapaz

también de narrar el evento como tal, se aleja de lo estrictamente futbolístico para concentrarse en sus «alrededores», que le sirven, además, para metaforizar problemas trascendentes a lo propiamente futbolístico.

Podríamos aventurar dos razones fundamentales de la imposibilidad de la literatura para dar cuenta del hecho futbolístico, relacionadas con las dos maneras que tenemos de acercarnos a un evento deportivo. Así, la mayoría de nosotros vemos el fútbol a través de la televisión y nuestra percepción, pues, está mediada por una imagen, la televisiva, que es ya relato y que, por tanto, relega a la literatura a la función de metarrelato, de literatura secundaria, al mismo nivel, por ejemplo, que las ruedas de prensa tras el partido:

> L'image télévisuelle, par laquelle la plupart des gens prennent connaissance d'un match, est déjà une forme d'écriture. Elle impose un point de vue, une focalisation, avec des plans d'ensemble et des gros plans. Elle désigne les séquences mémorables en les repassant au ralenti au détriment de la continuité chronologique de l'action (Demoulin 2010: 2).

Por otro lado, aquellos que tienen la suerte de asistir al partido en el propio estadio pueden apreciar, en última instancia, que el fútbol es la suma de múltiples procesos desarrollados simultáneamente. Así, por ejemplo, las diatribas de un portero que acaba de recibir un gol, las órdenes que da a gritos el defensa central o el prodigioso regate que el extremo realiza en la banda derecha mientras el entrenador prepara un cambio, son todas ellas acciones que acaecen simultáneamente y que el lenguaje encuentra serios problemas para transmitir. Por tanto, las obras literarias que tratan el deporte rey se ven obligadas a escoger una de esas acciones simultáneas y hacer de ella el elemento configurador de su relato.

Si prestamos atención a dos de las novelas sobre fútbol más importantes publicadas en Francia en los últimos diez años, *Jouer juste* (2003) de François Bégaudeau y *Dans la foule* (2006) de Laurent Mauvignier, vemos que ambas se centran en cuestiones muy concretas del hecho futbolístico: la primera pone en escena a un entrenador que arenga a sus jugadores justo antes de una prórroga, pero que termina reflexionando sobre sus propios problemas personales; mientras que la segunda, gira en torno a la tragedia de Heysel en la que murieron 39 aficionados en los prolegómenos de la final de la Copa de Europa de 1985. De igual modo, el relato que aquí trataremos, *La Mélancolie de Zidane* (2006) de Jean-Philippe Toussaint, evidencia esta tendencia de servirse del fútbol para hablar de «otra cosa», al tiempo que retoma ese *topos* del futbolista-héroe.

La Mélancolie de Zidane es un texto muy corto, de apenas 18 páginas, en el que J.-Ph. Toussaint escribe sobre el famoso cabezazo de Zinédine Zidane a Marco Materazzi durante la final de la Copa del Mundo de 2006. En un principio, el

novelista belga tuvo la idea de recopilar sus numerosos artículos de prensa en un solo volumen sobre fútbol e incluir, a modo de epílogo, este pequeño relato. Sin embargo, cuando lo hubo terminado, el conjunto parecía descompensado, como si la realidad a la que remitían sus artículos no casara bien con el estatuto especial del relato final, y decidió, en última instancia, publicar este último por separado[1]. Esto se debe a que, con dicho relato[2], Toussaint va más allá del testimonio, abandona la mera crónica y su función informativa para poner su discurso al servicio de la mitificación de Zidane y sondear en las razones últimas de los hechos de aquella final. Convertido en personaje, éste ya no representa al gran icono del fútbol francés, sino que aparece descrito en su condición de héroe víctima de la bilis negra y del temperamento saturnino. El relato de Toussaint, fiel a ese procedimiento de privilegiar y tematizar un aspecto accesorio al fenómeno futbolístico, se construye a partir de la figura de Zidane, no ya como jugador, sino como melancólico.

Por consiguiente, una lectura literal de *La Mélancolie de Zidane* nos llevaría a concebir el texto como un intento de explicar las razones del cabezazo, entendiendo que ese gesto «soudain comme un débordement de bile noire dans la nuit solitaire» (MZ: 8)[3], se produjo porque «Zidane avait été rattrapé par les divinités hostiles de la mélancolie» (MZ: 15). Tomando la figura de Zidane como paradigma del melancólico, el relato propondría una suerte de justificación causal de la actitud del futbolista. Actitud que, sin contradecir la dinámica de mitificación que antes localizamos en el discurso periodístico, sí cambia el signo del proceso, operando una modificación fundamental en los valores del héroe. Así, lo que generalmente es juventud aquí deviene vejez y el éxito se transfigura en derrota y retirada —recordemos que es el último partido del futbolista. La justificación del gesto de Zidane adquiere, pues, en este relato un alcance existencial que excede los límites del fútbol como fenómeno deportivo. El cabezazo es una rebelión contra el destino, la manera en que Zidane se resiste a aceptar su retirada, es decir, su muerte (futbolística):

---

[1] Cf. Bourmeau, S., *Les Inrockuptibles*, 7 de noviembre de 2006.

[2] *La Mélancolie de Zidane* plantea serios problemas en lo relativo a su definición genérica. Así, por ejemplo, en él se entremezclan el relato corto, la prosa poética, la reflexión sociológica o el análisis psicoanalítico, motivado todo ello por la voluntad de dar cuenta de la realidad múltiple del futbol y, más concretamente, de las razones del cabezazo de Zidane: «Je pense qu'à travers ce geste littéraire, très calculé, très pensé, il y a une réflexion sur la question du genre, parce qu'il n'appartient à aucun genre particulier. Je l'ai déjà dit, ce n'est pas vraiment un essai, ce n'est pas évidemment un roman, ce n'est pas de la poésie… Le genre est une réponse aussi, j'essaie de proposer un geste littéraire qui répond au geste de Zidane. Donc, d'une certaine façon, c'est conceptuel» (Rebollar 2006).

[3] Debido a que los citaremos continuamente, abreviamos las referencias a *La Mélancolie de Zidane* como MZ y a *La Salle de bain* como SB (la referencia completa se encuentra en la bibliografía).

> Il y a toujours eu chez lui l'impossibilité de mettre un terme à sa carrière, et même, et surtout, en beauté, car finir en beauté, c'est néanmoins finir, c'est clore la légende : brandir la coupe du monde, c'est accepter sa mort, alors que rater sa sortie laisse des perspectives ouvertes, inconnues et vivantes (MZ: 10-11).

Por tanto, *La Mélancolie de Zidane* es mucho más que una mera interpretación, es un texto en el que se da lo que Laurent Demoulin denomina «extension du domaine de la littérature» (Demoulin 2007): una suerte de apropiación literaria que, alejándose del mero homenaje, opera una transformación del personaje mediático en personaje literario y del acontecimiento deportivo en escritura. Así, el penalti inicial es una «citation», su agresión es un «geste de calligraphie» calificado de «romanesque» y, además, la tarjeta roja se convierte en «le carton noir de la mélancolie» (MZ: *passim*).

La transformación del futbolista en personaje —y, más aún, en personaje melancólico— no se detiene en el mundo generado por el texto: en última instancia, J.-Ph. Toussaint se sirve de Zidane para hablar de sí mismo, introduce su «yo» en el relato cuando sentencia: «La mélancolie de Zidane est ma mélancolie, je la sais, je l'ai nourrie et je l'éprouve» (MZ: 12). Nos brinda así un relato que tiene más que ver con sus propias fantasías y con su concepción de la escritura que con la realidad del futbolista galo:

> J'évoque le ciel, le vrai ciel de Berlin, ce soir-là. C'est ce que j'ai ressenti, c'est ce que je ressentais moi-même le soir de cette finale. Je ne sais pas ce que Zidane ressentait ce soir-là, mais moi, comme écrivain, ce que je ressentais c'est ce sentiment de mélancolie. J'ai beaucoup regardé le ciel à ce moment-là, et donc tout ce que je décris, tout le premier paragraphe où je dis « Zidane », « Zidane », « Zidane », en fait, c'est de moi que je parlais, et c'est normal pour un écrivain. Flaubert disait « Madame Bovary, c'est moi », eh bien, moi, je dis : « Zidane, c'est moi ». Et je le prouve, puisque je prête à Zidane les sentiments que j'ai ressentis ce soir-là. En fait, je n'en sais rien, de ce que Zidane ressentait ce soir-là, et d'une certaine façon, je m'en fous, ce n'est pas mon problème. Zidane n'est qu'un prétexte à l'écriture (Rebollar 2006).

Así, Toussaint encuentra en el «gesto» de Zidane ciertas analogías consigo mismo y con su propia obra, pues, mediante una serie de referencias a su primera novela *La Salle de bain* (1985), convierte al futbolista francés, no en un personaje literario cualquiera, sino en uno eminentemente toussaintiano[4]. El autor introduce

---

[4] «J'ai voulu voir le geste de Zidane comme irréductible. Mais j'y ai vu aussi un écho au geste du narrateur de mon premier roman *La Salle de bain* (« Je partis brusquement et sans prévenir personne »), de ce point de vue La Mélancolie de Zidane est aussi ma mélancolie» (Citado en Bourmeau, S., *Les Inrockuptibles*, 7 de noviembre de 2006).

dos citas literales, textualmente marcadas en cursiva y con sendas referencias al final, que se aplican al futbolista y que tienen como subtexto explícito dicha novela. Además de estas referencias evidentes, también podemos encontrar una serie de analogías entre ambos personajes, que dejan de lado la mera alusión y relacionan en su estructura profunda *La Mélancolie de Zidane* y *La Salle de bain*.

En efecto, si realizamos una lectura en paralelo de estas dos obras, podríamos afirmar que el relato es una especie de reescritura de la novela emprendida veintiún años después. *La salle de bain* —cuyo argumento podría reducirse, en su lectura lineal, a partir de la siguiente secuencia: un hombre se encierra en su cuarto de baño, decide salir y viajar a Venecia para terminar de nuevo encerrado en el mismo cuarto de baño— propone un tratamiento psicológico del personaje que anuncia lo que Toussaint hará en *La Mélancolie de Zidane*, y cuya importancia para el desarrollo estructural de la narración será equivalente en ambos relatos. Así, la analogía fundamental entre los dos personajes radica en que comparten una «perception douloureuse de l'écoulement du temps, […] liée à la tristesse de la fin annoncée» (MZ: 9), que en el caso de Zidane se debe a su retirada definitiva del fútbol y en el de protagonista de *La Salle de bain* remite, de forma más general, al miedo ante el irremisible paso del tiempo que lleva a la muerte —«c'était l'écoulement même du temps […] qui m'avait horrifié» (SB: 31).

La angustia derivada del paso del tiempo experimenta en ambos casos un aumento progresivo, que se traduce en el incremento de la tensión narrativa y que culmina, en las dos obras que abordamos, en un gesto de violencia. Así, la ansiedad del futbolista por terminar con el calvario de su último partido se manifiesta en la necesidad de acelerar su muerte profesional de otra manera, de revelarse contra el «final heroico» de una victoria que, como propone Toussaint, sería una afirmación de la propia muerte. Así, leemos que Zidane siente «l'envie d'en finir au plus vite, l'envie, irrépressible, de quitter brusquement le terrain et de rentrer aux vestiaires (*je partis brusquement et sans prévenir personne*)» (MZ: 11), del mismo modo que el protagonista de *La Salle de bain* quiso poner fin a su encierro con una huida a Venecia (referida en el texto con una frase —«Je partis brusquement et sans prévenir personne» (SB: 49)— que Toussaint retoma, como acabamos de ver, en *La Mélancolie de Zidane*). El cabezazo del futbolista francés, brusca culminación de esa dinámica de ansiedad y tensión desbocada, tiene su correlato en la violencia del gesto del personaje de *La Salle de bain*, cuya aventura veneciana termina con una agresión a Edmonsson, su pareja, con un dardo (SB: 88). La descripción literaria de ese gesto justifica la violencia como consecuencia de una tensión psicológica creciente, argumento que también sería predicable del primer protagonista de la narrativa de J.-Ph. Toussaint.

Esta tensión psicológica compartida radica en que ambos personajes sufren, a fin de cuentas, la misma angustia existencial: eso que Sylvie Loignon denomina «l'hantise de la fin» (Loignon 2011: 89) y que tiene que ver con una percepción melancólica del tiempo. El carácter del melancólico, gobernado por la voluntad de negar un destino mortal que sabe irremediable, supone una experiencia problemática de la temporalidad que se manifiesta, en la narrativa toussaintiana, mediante la oposición entre movilidad e inmovilidad. Así, los relatos de Toussaint «s'élaborent autour d'une tension entre immobilité et mouvement qui a à voir avec l'omniprésence de la mort : soit que le monde évolue sans cesse alors que le sujet semble figé, soit que le mouvement lui-même soit finalement équivalent à l'immobilité» (Loignon 2011: 89).

La melancolía, como rasgo definitorio de los personajes del autor que nos ocupa, es un concepto ciertamente ambiguo, cuyo vago significado actual es el resultado de un proceso histórico de semantización[5]. Aquí la entendemos a partir de la línea abierta por el *Problema XXX*, atribuido a Aristóteles, donde la melancolía era concebida como el mal propio de los hombres marcados por la grandeza. Asumida en un sentido subjetivo y transitorio, se relaciona con un estado de tristeza sin causa que podríamos calificar de «poético» y que, adoptado de buena manera por los literatos, supone una conciencia intensificada del propio yo, de un sujeto en el que la desesperación se hace consciente de ser desesperación, que encuentra placer en esa desesperación y que la utiliza como motor de su acto creativo:

> Un sentimiento de doble filo que constantemente provee a su propio sustento, en el que el alma disfruta de su aislamiento, pero por ese mismo placer vuelve a tomar mayor conciencia de su soledad, «la alegría en el dolor», «la luctuosa alegría» o «el triste lujo del pesar», por decirlo en palabras de sucesores de Milton. Esta melancolía moderna es esencialmente una conciencia de uno mismo intensificada, puesto que el yo es el eje en torno al cual gira la esfera de la alegría y del dolor (Klibansky, Panofsky *et al.*1991: 229).

Podemos considerar, pues, que son dos los elementos que configuran la naturaleza del melancólico: el tiempo y el yo —elementos que se organizan en torno al pensamiento de la muerte. Así, el problema del melancólico está en que, para afirmar su identidad, tiene que resistirse a una temporalidad que le conduce a la negación de su yo. El terror y la angustia ante el paso del tiempo se fundamenta

---

[5] «Pocos términos habrá, en la historia del pensamiento, tan ambivalentes como la simple palabra « melancolía». Desde sus antecedentes griegos, ese término ha expresado a la vez un estado anormal o enfermizo, un temperamento y el temperamento de los hombres marcados por la grandeza» (Klibansky, Panofsky *et al.*1991: 11).

precisamente en este esfuerzo por eternizar su ser. Pero la esencia de su ser, eso que quiere preservar, está determinada por su condición mortal y la ansiedad que de ella se deriva. Expresada en términos temporales, esta problemática identitaria tiene que ver con un esfuerzo de suspensión del acontecer en un presente que no se abre hacia ningún futuro —al respecto, la noche de la final Zidane «éprouvait avec une intensité poignante le sentiment d'être là, simplement là» (MZ: 7). El instante, sin esperanza, sería el hábitat de un ser incapaz de proyectarse en un porvenir por el que, no obstante, se siente amenazado. Este pensamiento de un futuro vacío implica un doble movimiento en el melancólico, que, por un lado, quiere eternizarse en su presente tembloroso —detener el tiempo, inmovilizarlo— y, por el otro, quiere acabar con la angustia que tal futuro le produce y, de algún modo, adelantarse a él precipitando su muerte —ya no detener el tiempo, sino acelerar su movimiento—. La figura de Zidane que Toussaint construye evidencia esta dolorosa paradoja: así, «deux vastes courants souterrains» (MZ: 10) le sobrevienen y precipitan su gesto. La primera, que «ressort autant de la pure mélancolie que de la perception douloureuse de l'écoulement du temps», está ligada «à la tristesse de la fin annoncée, à l'amertume du joueur qui dispute le dernier match de sa carrière et ne peut se résoudre à finir» (MZ: 10); mientras que la segunda, «nourri d'un excès d'atrabile et d'influences saturniennes», se manifiesta en «l'envie d'en finir au plus vite, l'envie, irrépressible, de quitter brusquement le terrain» (MZ: 11). El cabezazo, como tercera vía de un sujeto angustiado en su indecisión, es, según J.-Ph. Toussaint, la expresión de la melancolía.

Similar paradoja se manifiesta en el protagonista de *La Salle de bain*, donde la problemática entre el paso del tiempo y la afirmación suspendida del yo se plasma, más allá de la angustia del personaje, en desenfadados desarrollos metafóricos como su teoría sobre las dos maneras de ver caer la lluvia:

> 33) Il y a deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, derrière une vitre. La première est de maintenir son regard fixe sur un point quelconque de l'espace et de voir la succession de pluie à l'endroit choisi ; cette manière, reposante pour l'esprit, ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à suivre des yeux la chute d'une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol. Ainsi est-il possible de représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé (SB: 35-36).

Este fragmento evidencia la tesis fundamental de la melancolía toussantiana: si el sujeto resiste, inmóvil, al advenimiento de su muerte, habrá de soportar la visión del movimiento de todo lo que le rodea —esta sería la primera

manera de ver llover: un movimiento que presupone su final. Si, por el contrario, decide combatir la percepción del movimiento acompasándose a él, entonces aquél quedará evidenciado en el momento en que el recorrido de lo que le rodea se termine tal y como se dispersan las gotas contra el suelo. Cualquier opción —detenerse o caminar— tiende irremediablemente a un fin inmóvil, a una inmovilidad última que arrastra a los cuerpos hacia la muerte. El protagonista de *La salle de bain*, cuyos intentos por superar esta paradoja demostraron la aporía de las dos vías planteadas —la inmovilidad propuesta por su encierro en el cuarto de baño, el movimiento que toma forma en su huida a Venecia—, opta por una tercera vía desesperada que es la violencia del lanzamiento de su dardo contra Edmonsson. Tercera vía que también Zidane, tan incapaz de detener el tiempo del partido como de acompasarse a su avance y sellar su muerte futbolística, lleva a cabo con su cabezazo.

Al hilo, resulta interesante comentar, en relación con la oposición entre movilidad e inmovilidad, una analogía que aparece en *La Mélancolie de Zidane*: la paradoja de Zenón. Originalmente, ésta consiste en un desarrollo falaz del carácter discreto —infinitamente divisible— de las categorías del tiempo y el espacio. Así, el filósofo de Elea negaba la realidad del movimiento, sosteniendo, para ello, que una flecha lanzada contra una diana nunca podrá alcanzar su objetivo porque el espacio que la separa de aquélla siempre podrá ser dividido en infinitos espacios que el proyectil deberá recorrer antes de llegar a su objetivo. Según esta paradoja, pues, el movimiento de la flecha se ve neutralizado por los elementos en los que se descompone el movimiento mismo —tiempo y espacio—, y comporta cierta idea de suspensión o de inmovilidad, lo que nos remite a la oposición toussantiana a la que nos hemos referido. Movimiento e inmovilidad se requieren mutuamente en la paradoja de Zenón, que se convierte, como apunta Sylvie Loignon, en la cristalización del universo ficcional de Toussaint y de su reflexión sobre la melancolía[6].

No obstante, la primera asociación del conflicto melancólico desarrollado por Toussaint con la paradoja de Zenón no proviene del autor belga, sino de la interpretación que hace G. Delannoi (1985) de *La Salle de bain*, cuando afirma que «Une immobilité qui bouge, une mobilité qui reste sur place sont les deux paradoxes de *La Salle de bain*. Ce sont les paradoxes de l'espace et du temps qui sont une réminiscence de la flèche de Zénon d'Elée, bien que l'auteur se réfère à

[6] « […] le paradoxe de Zénon, […] hante l'univers fictionnel de Jean-Philippe Toussaint comme sa réflexion sur la mélancolie. Ainsi le geste de Zidane n'a-t-il pas eu lieu, ainsi le mouvement de toute chose n'est-il finalement qu'une tension vers l'immobilité, démonstration apportée dès *La Salle de bain* quand le narrateur signale les deux manières de regarder tomber la pluie» (Loignon 2011: 89).

Pythagore plutôt qu'à Einstein» (Demoulin 2005: 12). La visión de Delannoi se adecua a tal punto a la propuesta toussaintiana, que el propio autor se apropiará de ella y la tematizará en el relato que nos ocupa, convirtiendo la paradoja de Zenón en «le paradoxe de Zidane» (MZ: 18). El desarrollo de esta tesis supone una vuelta de tuerca al original griego, pues introduce una reflexión sobre el poder de la imagen televisiva para configurar la realidad, motivo ya explorado en su novela *La Télévision* (1997). Así, Toussaint propone que el gesto de Zidane es imposible, que no ocurrió, puesto que nadie más allá de una cámara aislada consiguió presenciarlo. Los asistentes al partido no repararon en ello y sólo un relato audiovisual diferido fue capaz de proponer una «interpretación» de la realidad futbolística, distinta a la observación directa de árbitro y público. El relato de Toussaint, pues, niega el cabezazo del protagonista de dos formas: en primer lugar le da un carácter hermenéutico y no factual, tal y como se constata en la crítica a la realidad televisiva, pero, además, lo reconsidera a partir de la paradoja de Zenón-Zidane, según la cual el gesto no sólo es irreal, sino físicamente imposible, pues todo avance de la cabeza del futbolista hacia su rival supondría una distancia imposible de superar. La negación del cabezazo evidencia, en nuestra interpretación del personaje, la constatación de la aporía melancólica: la imposibilidad de una vía alternativa a inmovilidad y movimiento, la fatalidad del ser mortal que no puede escapar de su destino.

La lectura melancólica de *La Mélancolie de Zidane* que proponemos se apoya igualmente en referencias a la obra de varios autores que, en forma de citas textuales, aparecen en el texto de J.-Ph. Toussaint. De esta forma, el aparato intertextual del relato apunta también en la dirección de la melancolía y apuntala teóricamente esta propuesta. Así, «*Quelque chose en nous se tourne contre nous*» (MZ: 12), tiene como subtexto «L'Encre de la mélancolie», un pequeño artículo publicado por Jean Starobinski en 1963 y que, puede concebirse como una explicación concreta de la relación de la melancolía con el espacio. En él, el intelectual ginebrino analiza la función de este mal en las alegorías de Charles d'Orléans y apunta una doble representación de la melancolía —como carcelera y como viento errante (Starobinski 1963: 415-416)— que se traduce en dos concepciones paradójicas del espacio del melancólico: por un lado, el «yo» está encerrado y, por otro, está condenado a vagar, acechado por el viento y sin posibilidad de encontrar refugio, a través del limitado espacio en que habita. La síntesis de ambas representaciones se produce en la imagen del laberinto: «Une prison où l'on erre, une réclusion vagabonde: c'est le labyrinthe» (Starobinski 1963: 416).

Por otro lado, Toussaint introduce una frase —«*fuite finale devant l'accomplissement de l'œuvre*» (MZ)[7]— que pertenece a *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910), obra en la que Sigmund Freud ofrece una interpretación de la psicología del artista italiano. A través de esta reconstrucción psicoanalítica, Freud introduce un aspecto de Leonardo da Vinci que coincide con uno de los elementos temáticos esenciales en la obra de J.-Ph. Toussaint: la imposibilidad de terminar lo comenzado —un problema que, íntimamente vinculado al carácter melancólico, también hemos observado en el trasunto ficcional de Zidane. Así, Freud presenta, a través del relato biográfico de Vasari, a un joven Leonardo angustiado a tal punto por la conclusión de sus obras que llegaba a preparar el barniz en el momento mismo en que recibía el encargo[8]. Este sentimiento del final, esta «hantise de la fin», era tan pesado que —paradójicamente, una vez más— ralentizaba el trabajo del artista, que muchas veces abandonaba sus creaciones sin haberlas terminado (Freud 1986: 61-63).

Llegados a este punto, tras haber reparado en la importancia que la melancolía tiene en el relato que nos ocupa, se nos hace evidente que *La Mélancolie de Zidane* hereda cuestiones que orientan toda la reflexión artística de J.-Ph. Toussaint, de tal forma que podríamos aventurarnos a afirmar que este relato funciona como «mise en abyme» de la producción toussaintiana entendida ésta como un gran texto. Los elementos que hasta ahora hemos analizado en la primera de sus novelas propondrían, entonces, ciertas claves interpretativas desde las cuales entender toda la narrativa del escritor belga. Por consiguiente, el desarrollo propuesto en *La Mélancolie de Zidane* adquiere un carácter metaficcional en tanto que puede entenderse como un ejercicio de reflexión sobre la forma que tiene el artista de entender el hecho literario, a la vez que una puesta en práctica su concepción del arte —una concepción que, como hemos analizado, sería eminentemente melancólica:

> L'oeuvre de Toussaint serait mélancolique, en ce qu'elle donne à voir ce geste impossible, qui tout à la fois veut finir sans en finir, est acceptation de la mort et refus obstiné de celle-ci. L'oeuvre met en scène son impossible accomplissement autant que la hantise de la fin comme

---

[7] Hay una tercera cita —«*L'eau mêlée de nuit est un remords ancien qui ne veut pas dormir*» (MZ: 14)— que pertenece a *L'Eau et les Rêves* (1942) de Gaston Bachelard, pero que no vamos a analizar aquí porque aparece reproducida íntegramente en el artículo de Starobinski, al que consideramos, por tanto, como su subtexto.

[8] Al respecto, cuenta Vasari que el papa León X dijo del artista: «Desgraciadamente, este hombre no va a hacer nunca nada, porque empieza por pensar en el final del trabajo, antes que en el principio» (Schneider 1996: 27).

> creuset paradoxal, par des motifs et figures privilégiés (Loignon 2011: 89)[9].

Este carácter de autorreflexión no se limita a describir la obra a través de un discurso secundario, sino que, gracias a la riqueza artística del texto y a su naturaleza ficcional, amplía el significado de aquello que explica: *La Mélancolie de Zidane*, pues, enriquece la visión melancólica que Toussaint vierte sobre su propia obra, puesto que el mecanismo de auto-interpretación no es evidente y se presenta, en cierto modo, como un juego que el lector ha de ser capaz de procesar. Así, si entendemos el conjunto de la producción toussaintiana como una unidad, la idea de considerar *La Mélancolie de Zidane* como «mise en abyme» de ese gran texto cumple con la función que, con respecto a la obra que la contiene, Lucien Dällenbach atribuye a dicho procedimiento narrativo: la de «doter l'oeuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiance, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation» (Dällenbach 1976: 284).

En conclusión, pues, podemos afirmar que *La Mélancolie de Zidane* presenta un doble nivel de lectura: el primero, literal, nos ofrece una interpretación del cabezazo de Zinédine Zidane durante la final del Mundial de Alemania 2006; mientras que el segundo nos descubre cómo J.-Ph. Toussaint se sirve de dicho trabajo literario de (des)mitificación de Zidane como héroe melancólico para, mediante un proceso temático e intertextual, referirse a su propia literatura. Este segundo nivel, resultado del procedimiento de la puesta en abismo, insta a que el lector considere reflexivamente la naturaleza melancólica de todos los protagonistas toussaintianos, al tiempo que, desde el punto de vista de la creación, permite reconocer en la escritura de J.-Ph. Toussaint una clara tendencia introspectiva y un interés por expresar, de forma más o menos velada, los rasgos esenciales de su obra y de su proceso de creación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DÄLLENBACH, L., «Intertexte et autotexte». *Poétique*, nº 27, 1976, pp. 282-296.

DELANNOI, G., «Cruel Zénon». *Critique*, nº 463, diciembre 1985.

DEMOULIN, L., *La Salle de bain. Revue de presse établie par Laurent Demoulin*. París: Minuit, 2005.

---, «Extension du domaine de la littérature» in TOUSSAINT, J.-Ph., *La Mélancolie de Zidane*. Argel: Chihab éditions, 2007.

[9] Para un análisis global de la melancolía en la narrativa de J.-Ph. Toussaint consúltese el artículo de S. Loignon (2011).

http://www.jptoussaint.com/documents/d/ df/Postface-Zidane.pdf [Consulta: 22 de abril de 2011].

---, «Le football, l'Iliade, Zidane et Jean-Philippe Toussaint» [en línea]. *Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège*, mayo 2010. http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_197663 /le-football-l-iliade-zidane-et-jean-philippe-toussaint [Consulta: 22 de abril de 2011].

FREUD, S., «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci» en *Obras completas*. Vol. XI. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986, pp. 59-127.

KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. (*et al.*), *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1991.

LOIGNON, S., «Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint». *Textyles*, nº 38, 201, pp. 89-98.

REBOLLAR, P., «Nagoya: interview de Jean-Philippe Toussaint par Patrick Rebollar (Extraits)» [en línea], 14 de diciembre de 2006. http://www.jptoussaint.com/documents/d/d0/ Nagoya-Zidane.pdf [Consulta: 22 de abril de 2011].

SCHNEIDER, L., *Arte y psicoanálisis*. Madrid: Cátedra, 1996.

STAROBINSKI, J., «L'Encre de la Mélancolie». *La Nouvelle Revue Française*, nº 123, marzo 1963, pp. 410-423.

TOUSSAINT, J.-Ph., *La Salle de bain*. París: Minuit, 1985. [SB]

---, *La Mélancolie de Zidane*. París: Minuit, 2006. [MZ]

Carta de Ángela Sainz-Pardo a Zola: la recepción de *Roma* en España

Encarnación MEDINA ARJONA
Universidad de Jaén

Desde 1876, la crítica española contemporánea de Zola se hacía eco de la polémica suscitada entre los intelectuales como Bigot, Vallejo Miranda, Melgar, Manuel de la Revilla, Díaz Carmona, Ortega Munilla, Fernández de los Ríos, Picón, etc. Una visión satisfactoriamente completa de la recepción crítica de la obra de Zola en España sería la resultante de los trabajos *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario* (Pattison 1969), *El naturalismo y España. Valera frente a Zola* (López Jiménez 1977), y en *Bibliographie de la critique sur Émile Zola. 1864-1970* (Baguley[1] 1976), entre otros[2].

---

[1] En lo que se refiere a España, Baguley también recoge citas del estudioso Jr. Clayton Alcorn, College at Cortland, State University of New York.

[2] Bigot, Charles: «Correspondencia Literaria de París », *Revista Contemporánea*, 30/04/1876 [Crónica sobre *Son Excellence Eugène Rougon*]; -- «Correspondencia Literaria de París», *RC*, 15/02/1877; Pico de la Mirandola (A. Vallejo Miranda): «Cartas parisienses», *Ilustración Española y Americana*, 22/03/1877; Anónimo: «Cartas de Asmodero», *La Época*, 30/06/1877 [Comparación entre *L'Assommoir* y *La Fille Elisa*]; Bigot, Charles: [Crónica sobre Zola y Daudet], *RC*, 15/08/1877; Bigot, Charles: «Correspondencia Literaria de París», *RC*, XIV, nº58, 30/04/1878, pp. 497-504; Picón, Jacinto Octavio: «París», *Los Lunes de El Imparcial*, 9/09/1978 ; Fernández de los Ríos: «La Quincena parisiense», *IEA*, 20/01/1879; Anónimo: «París», *Los Lunes…*, 27/01/1879; Fernández de los Ríos: «La Quincena parisiense», *IEA*, 15/02/1879; Melgar, Francisco Martín: «Crónica de París», *Ilustración católica*, 21/03/1879; Fernández de los Ríos: «La Quincena parisiense», *IEA*, 15/04/1879; Picón, J.O.: [Crónica], *RC*, 15/04/1879; Fernández de los Ríos: «La Quincena parisiense», *IEA*, 30/04/1879 [Contra el naturalismo]; Revilla, Manuel de la: «El naturalismo en el arte», *Revista de España*, LXVIII, nº270, mayo/1879, pp. 164-184; Moja y Bolivar, Federico: «Novela naturalista de Emilio Zola, *L'Assommoir*», *Revista Europea*, 22/06/1879, pp. 807-9; Anónimo: [Crónica], *IEA*, 30/09/1879 [Sobre la edición española]; Fernández de los Ríos: «La Quincena parisiense», *IEA*, 15/10/1879; Fernández de los Ríos, Ángel: «La Quincena parisiense», *IEA*, 30/10/1879; Melgar, Francisco Martín: «Crónicas de París», *IC*, 28/11/1879 [*Nana* y *Les Rois en exil* de Daudet] ; Navarro, F.B.: [Artículo], *RE*, LXXV, 1880, pp. 113-24 ; Polo y Peyrolón, Manuel: «El naturalismo», *Discursos académicos*, pp. 254-7, 1880; Escobar, Alfredo: «Crónica de Lunes», *La Epoca*, 5/04/1880 [Zola y Pereda: comparación]; Menéndez y Pelayo, Marcelino: [Artículo], *IEA*, 8/04/1880, p.226, [Zola y Pereda: comparación]; Picón, J. O.: «Quincena parisiense», *IEA*, 15/06/1880, pp.380-2, [Zola imitador de Flaubert]; Asís Pacheco, Francisco de: [Artículo], *RE*, LXXXI, 1881, pp.282-5, [Sobre *Thérèse Raquin*]; C.: «Movimiento literario en el extranjero», *Revista Hispano-Americana*, I, 16/08/1881, pp.66ss; Alfonso, Luis: «Crónica de Lunes», *Hoja de la Epoca*, 7/11/1881, [Zola y Galdós] ; Alexis,

En 1881, en *Solos*, recopilación de artículos, escribía Clarín manifestando su respeto a Zola y reconociendo el gran peso de las ideas zolianas («Tamayo»); en el artículo «Del Teatro», viene a señalar que la narrativa de Zola es mejor que su crítica y que, en materia teatral, piensa como el escritor francés, es decir, que el teatro debe seguir el modelo narrativo naturalista; en «*El tren directo*», reconociendo el valor de la novelística de Zola, y aludiendo a *La Página de amor*, viene Clarín a señalar que lo «inevitable» zoliano (el determinismo) puede evitarse; y en este

---

Paul: *Émile Zola, notes d'un ami*. Paris, Charpentier, 1882, 338p. Traducción española: *Emilio Zola, su vida y sus obras*. Valencia, 1902. 199 p.; Alcázar Hernández, José: «Del naturalismo en nuestra novela contemporánea», *RE*, LXXXIV, nº 333, 1882, pp.106-16; Gómez Ortiz, E.: *El Naturalismo en el arte*. Madrid; 30/01/1882; Anónimo: «París», *Los Lunes…*, 30/01/1882; Alas, Leopoldo: «Del Naturalismo», *La Diana*, 1/02/1882; Vidart, Luis: «El naturalismo en el arte literario y la novela de costumbres - *Un viaje de Novios* por Emilia Pardo Bazán», *RE*, LXXXV, marzo y abril 1882, pp. 181-97, [Zola no es pesimista]; González Serrano, Urbano: «El Naturalismo artístico. La Preceptiva de Mr. Émile Zola y la Estética moderna», *Revista Hispano-Americana* (Madrid), V, 16/03/1882 y 16/04/1882, pp. 232-50, 526-45; Pereira, Aureliano J., y Luis Vidart: «Dos cartas acerca del naturalismo en el arte literario: A propósito de *Un Viaje de Novios* (Pereira); *Naturalismo y realismo* (Vidart)», *RE*, LXXXVIII, abril 1882, pp. 509-29; C.: «Movimiento literario en el extranjero», *Revista Hispano-Americana*, VIII, 16/09/1882; Pardo Bazán, Emilia: *La Cuestión palpitante*. Madrid. Rp. in *Obras completas I*. Madrid, Pérez Dubrull, 1883, 1891; Picón, J.O.: «Crítica: *A la Dicha de las Damas*», *Los Lunes…*, 19/03/1883; Anónimo: «Quincena parisiense», *IEA*, 30/03/1883; Posada, Adolfo: «Emilio Zola (II)», *La Diana*, nº6, 16/04/1883; Cánovas del Castillo: «El Naturalismo y el Solitario», *La Epoca*, 8/10/1883; Anónimo: «*La Joie de vivre*», *RE*, XCVII, 1884, pp. 150-1; Díaz Carmona, F.: «La novela naturalista», *Ciencia Cristiana* (Madrid), 1884; Ortega Munilla, José: [Crónica], *Los Lunes…*, 14/01/1884; Prat, Pedro de: «Quincena parisiense», *IEA*, 22/02/1884; Atienza y Medrano, Antonio: «Los amigos de Zola», *IEA*, 15/11/1884; Orlando: «Zola y su novela *Germinal*», *RE*, abril 1885, pp. 623-35; --: [Crónica], *RE*, mayo 1885, pp. 294-303; Muñoz Peña, Pedro: «La Novela contemporánea», *RC*, LVII, 15,30/06/1885, pp. 257-76, 404-22; González Serrano, Urbano: «El arte naturalista», *RE*, julio 1885, pp. 30-45; Mas y Prat, Benito: «Tres cuadros realistas», *IEA*, 30/08/1885, pp. 118-39 [Sosbre Zola y sus discípulos]; Prat, Pedro de: «Quincena parisiense», *IEA*, 15/11/1885; Pardo Bazán, Emilia: *Le Naturalisme*. Traducción e introducción de Albert Savine. P., Giraux, 1886, 319 p.; Valera, Juan: *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Madrid, Alemana, 1887, Rp. en *Obras completas XXVI*. Madrid, Alemana, 1910; Prat, Pedro de: «Quincena parisiense», *IEA*, 30/04/1887, p.283; Pardo Bazán, Emilia: «Literatura u otras hierbas», *RE*, julio 1887; Munilla, Ortega: [Crónica], *Los Lunes…*, 26/09/1887; Anónimo: «*La Tierra*», «Notas bibliográficas», *RE*, octubre 1887; Anónimo: «Boletín bibliográfico», *RC*, 15/11/1887; R.A.: «Magdalena Ferat», *RC*, LXIX, 30/03/1888, pp. 666-7; R.A.: «*Los Misterios de Marsella*», *RC*, LXX, 15/04/1888, p.111; Anónimo: «*Nuevos Cuentos a Ninon*», *La Epoca*, 21/04/1888; Malagarriga, Carlos: «La última obra de Zola (*Le Rêve*)», *Los Lunes…*, 10/09/1888; R.A.: «*Le Voeu d'une morte*», *RC*, LXXXVI, 30/10/1889, p. 220; Gómez de Baquero, E.: «*Zola y la Academia Francesa*», *La Epoca*, 17/11/1889; Ortega Munilla: «*La Bestia Humana*», *El Imparcial*, 7/04/1890.

mismo compendio, en «Libre examen y nuestra literatura presente», observa cómo Galdós es más moderado, cómo no llega al sectarismo de Zola; en el artículo «*Gloria*» (en la cuarta edición), señala con letra clara que Zola es un novelista de primer orden.

Entre 1881 y 1882, la crítica periodística da paso a los prólogos y a los debates, que abundan tanto como las crónicas y reseñas. Destacamos el prólogo de *Un viaje de novios* (que veremos detenidamente más adelante) y el debate durante el invierno 1881-82 en el Ateneo de Madrid (Pattison 1969: 73). En 1882 se fundó la revista *Arte y Letras* «de signo naturalista a juzgar por sus redactores –Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Palacio Valdés…-, cuya vida no llegó al año y medio» (López Jiménez 1977: 22).

En 1882 Clarín publica, junto con Palacio Valdés, *La literatura en 1881*. En él señalan que con la aparición de *La desheredada* («*La Deseheredada*»), el naturalismo ganará en España, pero no de manera absoluta, y observa cómo Galdós ha adoptado muchos principios del naturalismo, incluso una temática coincidente, Clarín no esconde su emoción ante la proximidad del naturalismo en España; y luego en «*Un viaje de novios*», analizan la obra de Pardo Bazán señalando que la escritora no ha entendido el naturalismo, que se ha quedado en los superficial, que no existe el naturalismo español que pretende Pardo Bazán, que el verdadero es el francés; por estas fechas, Clarín ya se reconoce «naturalista empedernido».

Algunos años después, en fecha inmediatamente posterior a *La Regenta*, Zola sigue siendo el escritor recurrente en la crítica literaria del autor. Primeramente, en su obra *Nueva Campaña* (recordemos que en 1882 Zola publicó *Une Campagne*), publicada en 1887: «*Lo prohibido*», Zola ha sido un gran genio incomprendido, que naturalistas, como Galdós, son quienes siguen el naturalismo francés, no Pardo Bazán; alaba, pues, la «serie de novelas», la reutilización de personajes, el final abierto, sin apocalipsis último, y observa que lo que de Zola toma Galdós es la penetración en el alma humana, el estudio y pintura de la sociedad por dentro «como lo está haciendo el autor de *Germinal*», la representación de la sociedad enfermiza y viciosa, el episodio de la historia o la *tranche de vie*, la influencia del dato fisiológico; expresa claramente que *La Joie de vivre* es una obra de arte, y que los jóvenes naturalistas deberán adquirir conocimientos científicos o no podrán hacer un «estudio» novelesco; y en el artículo «*Los Pazos de Ulloa*», observa, refiriéndose a Pardo Bazán, que una señora española que no quiere dejar de parecerlo, no puede escribir una novela como *Nana*.

En 1889, aparece otro conjunto de escritos de Clarín bajo el título de *Mezclilla*: en el artículo «Baudelaire», defiende a Zola frente a Brunetière, explicando que la mala crítica francesa contra Zola es la que ha influido en España, que el chauvinismo de Anatole France hace daño a Zola, y que Zola no es responsable de

la mala literatura que se ha escrito ni en Francia ni en España; en «Una carta y muchas digresiones» (*Fortunata y Jacinta*), comenta la joya de observación y descripción de la miseria humana que se despliega en *L'Assommoir*; «La Montálvez» (Pereda), sirve para alabar la maestría de Zola en la descripción de la vida del campo en *La Terre*, y en la descripción de la clase media en *Pot-Bouille*; «Paul Bourget. Su última novela», los críticos franceses enemigos de Zola pretenden elevar a Paul Bourget; «A muchos y a ninguno» (la crítica) le sirve para decir que la obra crítica de Zola es de obligada lectura para todo crítico que se precie, la crítica de Zola tiene cierto lirismo didascálico; «Palique», el artículo de Zola en *Le Figaro* contra la censura teatral es un ejemplo de «civismo literario»; «Alfonso Daudet. *Treinta años de París*», Zola es el máximo genio de la literatura francesa, Clarín valora el impulso juvenil y la fuerza estética de l'*Œuvre*; «Sobre motivos de una novela de Galdós» (Miau), compara el naturalismo francés y el español asegurando que Zola tiene un seguidor en España que es Galdós, aunque no es imitación servil, y el prurito científico de Zola le perjudica en el arte y en la crítica; por último en «Cartas a Julio de Goncourt», dirá que Zola y Flaubert son los dos mejores novelistas seguidores de Balzac.

Con los datos de la crítica de Clarín, sumada a los datos de la recepción estudiados por Pattison, López Jiménez, y Baguley, que hemos señalado al principio de este trabajo, cabe destacar, de una lectura cuantitativa, cómo en un primer momento, cuando Zola se está presentando en España (aunque ya va por la sexta novela de *Les Rougon-Macquart*, en el 1877), el crecimiento de la atención crítica comienza a ser importante en España. Sin embargo, será en un segundo momento, en el 79, cuando aumentan fulminantemente los comentarios. Esto se puede relacionar directamente con la campaña naturalista de Zola iniciada en *Le Messager de l'Europe* y *Le Voltaire*. En 1880 comienza un período en que se mantiene el elevado número de crítica al naturalismo (verdaderamente, también son años de mucha creación naturalista) hasta el 85. Se debe señalar, sin embargo, en este período, un pequeño descenso en la crítica a Zola, que se acusa en 1881, y que quizá responde a que el problema naturalista se estaba replanteando en el ámbito propiamente español. Y, finalmente, una última etapa que empieza en el año 1887 con el gran impacto de *La Terre* hasta la decreciente polémica en 1890.

Será en 1880 -tras ese punto álgido de la crítica española, y sobre todo tras la publicación de *La Taberna* y *Nana* (aparecida en Francia ese mismo año)- cuando comiencen a abundar las traducciones de las novelas de Zola. Y será en 1885 cuando *Germinal* en España aparezca a la vez que en Francia. Sobre el auténtico movimiento editorial de la época, además de los datos y fechas de publicación de traducciones, la correspondencia de editores y corresponsales de casas editoriales (Collection J. Émile-Zola), dirigida a Émile Zola, constituyen una valiosa fuente para valorar la competencia -a veces desleal- entre ellos y el interés en adquirir los

derechos de publicación y traducción, llegando en algunos casos a solicitar a Zola los derechos en español sobre todo aquello que escribiera durante su vida. Grande debió ser el trabajo que hubo de tener Émile Zola, que se ocupaba él mismo de estos asuntos.

Del análisis paralelo de traducciones y recepción crítica, se desprende cómo las traducciones corren paralelas a ese momento de estabilidad de la crítica y como tras *La Terre* va siendo más suave su importancia editorial en España.

Hemos reparado, sin embargo, en el hecho de que en el 84, tras cuatro años de publicación de traducciones, se produce una solución de continuidad que nosotros -basándonos en esa correspondencia inédita aludida- explicamos por dos posibles razones: o bien por no terminar de ponerse de acuerdo en la negociación de las publicaciones, ya que eran varios los editores que solicitaban los derechos, o bien porque las mismas aparecieron de una forma irregular, de la que no queda constancia.

El otro dato que no queremos olvidar es el hecho de que, en 1886, cuando no hay realmente constancia de la aparición de artículos sobre la obra de E. Zola, comienza un momento de intensa publicación de *Les Rougon-Macquart* en español (aunque debemos destacar que en este año escribe Clarín *Nueva Campaña* y *Mezclilla* y, si bien no hay un artículo crítico sobre ninguna novela de Zola, las referencias a éste salpican, según hemos visto, toda su labor crítica), llegando al culmen en 1887 con *La Terre*.

Vemos, pues, que la presencia del naturalismo francés en escritores españoles como Clarín no responde sólo a un posicionamiento de admiración personal. La literatura de Zola está hecha a medida del lector español de la época, como lo estaba de la sociedad francesa. La «pacatería» de algunos críticos hubo de toparse con el gusto y el nuevo espíritu de cambio de los lectores españoles.

Tras los *Rougon-Macquart*, las traducciones de las obras del llamado «tercer Zola» siguieron apareciendo el mismo año de su publicación en Francia –excepto en el caso de *Lourdes*–, pero éstas fueron adecuadamente registradas por quedar todas en la casa Maucci de Barcelona y por los destacados autores que hicieron de traductores. *Lourdes,* por Juan B. Enseñat, salió en 1896 junto con *Roma*, por Agustín de Carreau; *París*, por Leopoldo de Verneuil, en 1898. En cuanto a las últimas novelas, volvieron a ser leídas simultáneamente en Francia y España de la mano de traductores como Agustín de Carreau (*Fecundidad*, 1899), Clarín (*Trabajo*, 1901), que se dedicó a dicha traducción poco antes de morir, y Eduardo Gómez de Baquero (*Verdad*, 1902).

En ese año de 1896, con la aparición de la traducción de *Rome*, de Zola, escribe Ángela Sainz Pardo una misiva al escritor francés, fechada el 6 de octubre. A continuación presentamos el texto íntegro:

> Sr. D. Emilio Zola
> Muy Sr. mío y de mi consideración más distinguida.
> Me tomo la libertad de dirigirme a Vd. por dos razones. La primera para darle mil parabienes por su merecida gloria, de la que soy admiradora la más ferviente; y la segunda para pedirle un favor, confiada en la indulgencia que caracteriza a los hombres que como Vd. han llegado a las alturas del genio.
> He leído su admirable obra *Roma* y estoy completamente de acuerdo con las exactas apreciaciones que con la perfección acostumbrada manifiesta Vd. en ella.
> Yo he hecho un trabajo en el cual creo haber demostrado de un modo incontestable el descubrimiento de una ley natural.
> Tiene otra causa que la falta de aplicación de este principio, como único sistema de aplicación práctica de nuestra fuerza única. De esta ley natural que no aplicamos en su primitiva pureza; de la que hemos hecho una desviación contrariando a la naturaleza, con el segundo movimiento exteriorización de nuestras internas o mentales operaciones, al que damos nombre de voluntad.
> Y por esta razón misma, siguiendo fielmente con esta voluntad exteriorización y con mucha mayor facilidad, como lo es en todas las ocasiones seguir a la naturaleza, que contrariarla en este movimiento primitivo, que hemos contrariado trabajosamente y con esfuerzos desde nuestro origen, por un error de cálculo matemático, en todas nuestras combinaciones unitarias o sociológicas, que tienen todas por objeto conseguir la mayor cantidad o grado de placer, en el presente o el porvenir, que creíamos erróneamente alcanzar. Resolviéndose completamente el problema social de un modo fisiológico-económico-político-moral. Pero en este país patria de Cervantes, atrasado dos o más siglos respecto a ése, hay un movimiento de reacción y un estado inteligente como el que de un modo tan admirablemente exacto ha pintado Vd. en *Roma* y del que puede Vd. formar juicio por esos sueltos de los periódicos llamados liberales.
> Los Jesuitas en primer lugar, y el clero todo es aquí influyentísimo; asisten a Palacio 22 comunidades religiosas, y unos frailes tienen la misión de custodiar la Real Capilla en el Palacio mismo de la Regenta.
> Como resultado inmediato de todo esto, no se puede escribir nada en oposición con el criterio de la Iglesia. Y ha sido rechazado un artículo de un buen escritor comentando la obra de Vd. Roma por anticatólico y hereje en la única revista científica que se publica en Madrid.
> Por esta razón mi trabajo que es un especie de folleto corto, pero que ataca al dogma, reñido siempre con la ciencia; aunque ha sido juzgado muy favorablemente en particular como obra de primera novedad, y Escuela, me aconsejan las personas más competentes que la publique en un gran pueblo, llamado con razón cerebro del mundo.
> Y reconociendo yo la autoridad de Vd. en estos asuntos como la primera de toda, dándola su verdadero valor; no he dudado en dirigirme a Vd. antes de emprender un viaje, como es indispensable para mi objeto: Una vez hecha esta ligera síntesis

> de la obra, si dado su género tendría aceptación, y yo medios de publicarla en ese gran pueblo, en cuyo caso me pondría en viaje prontamente.
> Este es el favor de que hablo a Vd. al principio de mi carta, un consejo al que le estaré agradecida mi vida toda; y recibiendo una vez más el testimonio de mi admiración y …. Queda a Vd. atenta q.b.s.m.

Sobre la identidad de la remitente, sabemos poco, excepto que vive en la calle Biblioteca, 5 (entlo. dcha.) de Madrid. No dudamos que perteneciera a una clase social alta, como mujer instruida, con buenas relaciones en los ambientes intelectuales de la época. Sin embargo, no tenemos ningún dato para corroborar que se trate de la misma Ángela Sáinz Pardo quien escribiera a Marcelino Menéndez Pelayo, en 1892, solicitando que intercediera ante el ministro de Hacienda para un asunto familiar[3].

En cualquier caso, la misiva de Ángela Sainz Pardo recoge el frente combativo, que en sentido muy contrario a la crítica de Clarín, encontrara la obra de Zola en España. Dicho frente estuvo representado por Alarcón, Nocedal, Menéndez Pelayo y por la revista *La Ciudad de Dios*. Alarcón, que ya en 1858, cuando se debatían realismo e idealismo, atacaba la novela *Fanny* de Ernest Feydeau aduciendo decadencia moral de la sociedad francesa, reafirma, en su discurso de ingreso en 1877 (25 de febrero) a la Real Academia de la Lengua, su desprecio a la literatura francesa: «que predicó *lo inmoral, creyéndolo moral*, hasta los géneros bujo y sucio que enseñan *lo inmoral, a sabiendas de que lo es*...» (1883: 55). Como refiere Caudet (1988: 60), Nocedal calificó de peligrosos, tanto el realismo en las artes, como el materialismo en la filosofía y en la ciencia (1877: 54-55). Por otra parte, Valera rechazó, en sus primeras alusiones al movimiento literario (López Jiménez 1977: 35-42), el naturalismo por su intencionalidad, la prioridad de la realidad sobre la imaginación, lo obsceno, la miseria humana como materia de arte y la denuncia por medio de la obra literaria; asimismo diría que «El tal realismo o naturalismo que hoy se estila es un horror»[4].

Lo cierto es que, a pesar de toda la polémica, las novelas de Zola se leían mucho en España. El público, independientemente de los postulados de los intelectuales, de las querellas, de los debates, acogió bien las obras del creador de *Les Trois villes* y de *Les Quatre évangiles*. Los años de controversia han terminado por

---

[3] Volumen 12 - carta nº 148. De Ángela Sainz Pardo a Marcelino Menéndez Pelayo. *La Mudarra*, 13 diciembre 1892. La remitente se interesara por obtener una credencial para su sobrino, José Sainz Pardo, en la sección de Sanidad, porque «En el pueblo donde está hace vida de anacoreta, porque, excepto el párroco, los demás nos son «comunicables».

[4] En una carta de Valera a Narciso Campillo, desde Washington, del 27.11.1884, citada por López Jiménez (1977: 40).

imponer el gusto zoliano en el lector; sin embargo, la recepción crítica de *Roma* sigue, como en el periodo de los *Rougon-Macquart*, en sus propias polémicas.

La primera alusión a Zola, en abril de 1896, aparece en *La Lectura dominical*; en ella se manifiesta el insulto que supone no sólo la literatura de Zola, sino cualquier medio que de ella se haga eco en España:

> […] al novelista impío y pornográfico Emilio Zola, que ha ido a casa de la *inspirada* a estudiar *el caso Conedon*, como hace algún tiempo fue a Lourdes a estudiar los *fenómenos* de la fe, según dijo *El Imparcial*, creyendo, sin duda, que la preciosa virtud de la fe cristiana viene a ser una cosa así como un grano que le sale a uno en la punta de las narices. (Fuego graneado 1896: 267)

Una semana después, como no podía ser menos, de la pluma del gran admirador de Zola, Antonio Peña y Goñi (Medina Arjona 1999), salió un artículo, publicado en *El Liberal*, acogiendo fervorosamente la nueva novela:

> Verdadero huracán, no hay que dudarlo, puesto que *Roma*, aparte la importancia capital que encierra, desde los puntos de vista filosófico, político, religioso y social, es un acto de audacia inaudito, destinado a perturbar muchas conciencias y a producir protestas y polémicas de todo linaje. […] La última obra de Zola es una paráfrasis inmensa y sublime del *Roma veduta, fede perduta*, erigido en axioma por la voz popular. (Peña y Goñi 1896: 1)

Seis días más tarde, de nuevo en *La Lectura dominical*, el 10 de mayo de 1896, la réplica fulgurante a Peña y Goñi, a Zola, y a todo lo que huela a la novela *Roma*:

> ¡Eh! ¡Alto ahí, señor *Liberal*! ¡Pare V. el carro, y vamos por partes! Usted, o Peña y Goñi, que firma ese artículo «Roma» que usted publica, puede tener a Zola por un gran maestro… de ustedes, y leerle con ansia y admiración, y ser sus devotos, y hasta abrirse las carnes a azotes, hincarse estaquillas entre las uñas, ayunar a pan y cebolla y darse de cabezadas contra una esquina en su obsequio, si les da por ahí la devoción, que a mí todo eso me trae sin cuidado y me importa un comino. Pero lo que no puede pasar, ni pasa ni pasará, por mucho que doren Vds. la píldora, es eso de llamar alma cándida […] a ese fantoche ridículo, a esa personificación de la hinchazón, del despecho y la soberbia, a esa grotesca, antipática y odiosa caricatura del sacerdote católico que Zola, dando gato por liebre, pretende hacer pasar en su última obra como modelo sublime *y etc.* de sacerdotes católicos. ¡Valiente mamarracho está el tal curita! ¡Como *ordenado* por Zola! ¡Figúrense Vds.! (Fuego graneado 1896(b): 302)

El 25 de mayo, dos críticas aparecen simultáneamente, una negativa, en la primera página de *La Época*, haciéndose eco de la publicada por René Doumic en la *Revue des deux mondes*, y para quien la empresa acometida por Zola es superior a sus fuerzas, además de señalar que «la introducción del naturalismo en la novela ha sido la derrota del arte puesto en fuga por la fabricación industrial» (Anónimo 1896: 1). Y otra, titulada «Zola escenógrafo», firmada por Rodrigo Soriano, en *El Imparcial*, y de la que reproducimos aquí un párrafo:

> León XIII dice al abate Pedro Froment, protagonista de *Roma*, la última obra de Zola: -Vuestro libro, la *Roma nueva*, es el más peligroso de los libros. Únense en él las perfidias del arte con las seducciones de la retórica [...] También el admirable libro de Emilio Zola, en que se pretende fundar una religión del porvenir, apoderarse «de la inteligencia del siglo XX», será el más peligroso de los libros, el más profano de los frescos paganos que adornan la Ciudad Eterna, para aquellos que no conocen el sistema literario del gran novelista, del artista, creador a un tiempo del ruidoso *Jesucristo*, de *La Terre*, de la *Angélica*, de *El ensueño*, y a quien los caricaturistas han representado unas veces montado en un cerdo y otras rodeado de ángeles y de serafines. [...] En Roma, como en los últimos libros de Zola, sobre el pensador y el científico hay que ver al soñador, al poeta y al escenógrafo esclavo del efecto, de la retórica y de la pincelada. (Rodrigo Soriano 1896: 1)

Cinco días de la crítica de Soriano, el 1 de junio de 1896, *La Época*, como alternando las respuestas, vuelve a referirse a *Roma* en la primera página del periódico:

> La obra del eminente novelista reúne a la grandeza de esos momentos «su pesadez» [...] Con la edad y con el trabajo se crecen las buenas cualidades, pero se abultan también los defectos del escritor. Esto le ocurre a Zola. Una vez pasado el furor naturalista que apasionó a muchos, llevándoles por espíritu de bandería y de partido a cerrar los ojos ante Zola, estúdianse imparcial y detenidamente las prendas que adornan al escritor. (Brantome 1896: 1)

A finales de ese mismo mes, la voz de Clarín habla en *La Ilustración española y americana* oponiéndose al artículo del francés Doumic quien intentara probar que Roma era cosa baladí: «Para leer con provecho la Roma de Zola hay que saber no poco de arqueología, historia, ciencia de las religiones, sociología, etc., etc. Tal vez hay el riesgo de que, sabiendo un *poco más* de lo preciso de esas cosas, el libro de Zola guste menos.» (Clarín 1896: 51-54)

Quince días más tarde, Emilio Castelar, en sus «Murmuraciones europeas» confiesa su admiración el autor de Roma:

> He leído con sumo interés, de un tirón, pues en los días consagrados a su lectura, imposible alternarla con otra ninguna, el volumen por Zola erigido a la Ciudad Eterna. Lo confieso: yo tengo con la escuela realista dentro de mi criterio estético empeñado un porfiadísimo combate como el antiguo de los clásicos empecatados con la escuela romántica. Pero esta enemiga de mi espíritu al sistema se compadece y armoniza con admiración al escritor, considerado por mí como un gran estilista. (Castelar 1896: 418)

El año de 1896 expiraba, y continuaban las opiniones vertidas en la prensa. Mientras los fragmentos de la novela *Roma* comenzaron a publicarse en mayo en la primera página de *La Iberia* (04/05/1896), llegó el final del mes de noviembre y comenzó a aparecer en *El Motín* (21/11/1896). El día de navidad de ese mismo año, en *La Dinastía*, publicada en Barcelona, I. Zwonar decía así:

> Mejor aún, puédese decir que para Zola no había Roma antes del 1800. Ahora bien: qué podremos decir de un literato, el cual aspira a un puesto en la Academia francesa, y que va a Roma, la recorre como hombre ignorante y vulgar, que nunca leyó sus maravillosos anales, y después de tan inútil viaje escribe un libro y lo titula pomposamente Roma? […] Como siempre, al leer alguna obra de Zola, acometióme una tristeza profunda, un completo desaliento, tal vez aún mayor de lo acostumbrado, recorriendo las páginas de esta Roma. Ya bastante había probado el autor en sus demás escritos que para él ni en el cielo ni en la tierra existe belleza alguna, y si tan solo fealdad, dolor, vicio, crimen, necedad, error, tinieblas sin esperanza de luz. (Zwonar 1896: 1-2)

A modo de conclusión, y sin entrar de lleno en lo que necesitaría una búsqueda más minuciosa sobre 1896 y la recepción de Roma de Zola en España, nos adelantamos a señalar el mismo análisis que ya hiciéramos para las novelas propiamente naturalistas de los años 80 y 90; que la crítica se contesta entre sí en réplicas y contrarréplicas, que la crítica teórica se desarrolla a un nivel no mejor ni peor que el de los lectores, pero sí paralelo al del lector medio, sin cruzarse en ningún momento. Todo apunta a una crítica literaria pudorosa de expresar lo que el lector medio siente en la lectura de la obra zoliana. Por ello, al menos en esta época, y con este autor, es significativa la información que aportan siempre las cartas a Zola; la que hemos presentado hoy es de una mujer, de una admiradora de Zola, y de una lectora que ha disfrutado de Roma; reunía, pues, todas las condiciones para mostrar su desencanto con las condiciones sociales en las que poder atreverse a publicar un texto propio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCÓN, P. de, «Discurso sobre la moral en el arte», en *Juicios literarios y artísticos*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883.

ALAS, L. (CLARÍN), «Roma y Rama», *La Ilustración española y americana*, 30/07/1896, pp.51-54.

ANÓNIMO, «Fuego graneado», «Lección de Polémica», *La Lectura dominical*, 26/04/1896, p. 267.

ANÓNIMO, «Fuego graneado», «Sección de Polémica», *La Lectura dominical*, 10/05/1896(b), p.302.

ANÓNIMO, «Zola, juzgado por Doumic», *La Época*, 25/05/1896, p.1.

BAGULEY, D., *Bibliographie de la critique sur Émile Zola. 1864-1970*. Toronto: University of Toronto Press, 1976.

BRANTOME, «París-Madrid», Brantome, *La Época*, 01/06/1896, pág.1).

CASTELAR, E., «Murmuraciones europeas», *La Ilustración artística*, 15/06/1896, p.418.

CAUDET, F., «La querella naturalista. España contra Francia», en LISSORGUES, Y. (ed), R*ealismo y Naturalismo en España*. Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 58-74.

LÓPEZ JIMÉNEZ, L., El Naturalismo y España: Valera *frente a Zola*. Madrid: Pearson Alhambra, 1977.

MEDINA ARJONA, E., «Émile Zola a través de la crítica de Leopoldo Alas Clarín», *Excavatio (International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies related to Emile Zola and his Time)*, XI, 1998, 217-224.

MEDINA ARJONA, E., «Peña y Goñi et Zola: une preuve de gratitude intellectuelle», en *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa* (vol. I), Universidad de Cádiz, 1999, pp. 213-220.

NOCEDAL, C., «Contestación al Discurso de D. Pedro de Alarcón», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1877.

PATTISON, W. T., *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*. Madrid: Gredos, 1969.

PEÑA Y GOÑI, A., «Roma», *El Liberal*, 04/05/1896.

REVUELTA, M. (ed.), Menéndez Pelayo, *Epistolario*. Vol. 12, Julio 1892-Mayo 1894. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 (a partir de la edición de Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982-1991).

SORIANO, R., «Zola escenógrafo», «Crónicas literarias», *Los lunes de El Imparcial*, 25/05/1896, p.1.

ZWONAR, I., «Zola», *La Dinastía*, 24/12/1896, pp. 1 y 2.

Symbolisme et choix personnels dans *Le Voyage d'Urien* et *La Tentative amoureuse*

Elena MESEGUER PAÑOS
Universidad de Murcia

0. Introduction

L'année 1891 est une année fondamentale pour André Gide, car pleine de rencontres; il fait la connaissance des membres de l'École Symboliste et assiste aux mardis littéraires organisés chez Mallarmé. À l'époque, il a déjà publié un premier livre intitulé *Les Cahiers d'André Walter* (1891); mais ce n'est que par la suite, qu'il se découvrira Symboliste, en lisant Mallarmé pour la première fois. Gide se reconnaît, en effet, dans leurs théories et s'aperçoit également, que ses goûts rejoignent ceux de l'École.

C'est en écoutant le maître du Symbolisme que Gide conçoit le projet de rédiger un traité qui exposerait la théorie du symbole; *Le Traité du Narcisse* (1892). Publié en 1893, *Le Voyage d'Urien* est l'illustration romanesque des principes exposés dans la note du traité. Gide conçoit le livre comme un roman « symbolique ». Il s'agit d'une aventure imaginaire, un voyage qui ne se déroule réellement que dans une chambre close, une rêverie qui permet au héros d'échapper au réel.

Cependant, on décèle déjà dans *Le Voyage d'Urien* la présence d'un humour très particulier qui caractérisera l'écriture gidienne. Dans le roman, il retourne le rire contre lui, tout en critiquant et parodiant les Symbolistes auxquels il s'identifiait jusqu'alors et montre par divers procédés narratifs que le Symbolisme ne mène qu'à l'échec.

Peu après, il achève *La Tentative amoureuse ou le traité du vain désir* (1893), qui tente de démontrer la vanité du désir amoureux. Là encore, Gide transvase un rêve dans l'écriture : il raconte l'histoire d'amour entre Luc et Rachel, ce qui lui permet d'expérimenter une vie de couple par procuration. Il s'agit là encore d'une histoire éminemment symboliste puisqu'elle cherche à exprimer un « rapport de saisons avec l'âme ». Cependant, nous verrons que *La Tentative* met en place un procédé narratif qui va permettre à Gide d'évoluer en libérant certaines de ses émotions et en s'affirmant ; la «mise en abyme». Une fois délivré, Gide part ainsi à la conquête de sa vérité nouvelle.

Nous constaterons, par conséquent, que tant *Le Voyage* que *La Tentative* sont des œuvres dont la facture peut être qualifiée de symboliste, entendu que les

récits affichent un genre commun, une même façon de présenter le monde, et des mythes convergents, mais dans lesquels s'amorce déjà une révolte qui mènera notre auteur vers d'autres voies, ainsi que vers d'autres « moi », puisque chez Gide, littérature et vie personnelle ont toujours été intimement liées.

1. Correspondances

Du point de vue de sa composition, *Le Voyage* est un texte où l'on retrouve, à côté de la rime, tout un réseau d'analogies et de correspondances qui nous renvoient aux *Correspondances* baudelairiennes. De même, dans *Le Voyage*, tout se reflète, tout se répond, ce qui confère au texte une structure éminemment symétrique. Mallarmé célèbre d'ailleurs chez Gide « la poétique du cristal » du récit (Michelet Jacquod 2008 : 449), dans une lettre qu'il lui adresse en juin 1892. « Vous deviez faire cela, Gide pensif et musical ; rien ne me surprend, excepté peut-être une prestesse et une exactitude dans les analogies, que je ne devinais à personne » [1].

Il s'agit d'un jeu de construction qui selon Michelet Jacquod, propose trois niveaux d'emboîtements possibles, puisqu'elle considère que c'est d'un périple à travers l'histoire littéraire dont il s'agit : tout d'abord, le récit de l'évolution littéraire au fil des siècles, puis dans une vision plus étroite, un voyage à travers la littérature fin de siècle, la décadence, puis le symbolisme et finalement, le parcours personnel de Gide, qui laisse derrière lui « la nuit walterienne, les ambitions du Narcisse, et explore les eaux du symbolisme, s'envase dans l'utopie de l'essence manifestée pour continuer son périple en découvrant, sur les ruines de l'œuvre nécessaire, la légèreté d'une écriture spontanée […] » (Michelet Jacquod 2008 : 449). Chaque partie du récit mêle, de manière plus ou moins évidente, ces trois niveaux de lecture.

Cependant, dans la dernière partie du *Voyage*, l'« îlot de glace très pure » qui vient voguer près des marins, évoquant sans doute la poétique symboliste : « au milieu, comme un fruit enchâssé, comme un œuf de merveilles luisait une immortelle pierrerie » (VU : 54) [2], fond de manière navrante dès que le soleil réchauffe la glace : « Elle était pure comme un rayon de la lyre ; à l'aurore elle vibra comme un chant ; mais sitôt que vint le soleil, la glace qui l'enveloppait fondue, la laissa tomber à la mer. – Ce jour là nous avons pêché la baleine. » (VU : 54).

Le symbolisme conduit donc à un échec, un échec qui se matérialise également par le « grand mur […] poli comme un miroir et transparent comme du

---

[1] Lettre de Stéphane Mallarmé à André Gide, citée par J. Delay (1957 : 194).
[2] Les références aux œuvres de Gide sont mentionnées dans le texte, après la citation, par les sigles suivants, suivis du numéro de page : VU : *Le Voyage d'Urien* ; TA : *La Tentative amoureuse*.

cristal » (VU : 63) auquel aboutissent les marins. Échec qui cependant aura mené Urien et ses compagnons à l'action puisque les marins vont ensuite pêcher la baleine. Nous passons donc de l'inertie, de l'immobilisme symboliste même, à l'aventure entreprise par les personnages. Gide prône l'action et se laisse aller à une poétique du désordre, de la spontanéité :

> A des choses inordonnées il faut des phrases incohérentes ; je terminerai par quelques allitérations […].
> Tous assis sur la rive avaient écouté jusqu'au bout ; mais cette péroraison leur parut incongrue et un rire non dissimulé les secoua ; c'était ce que je souhaitais pour réveiller notre torpeur (VU : 46).

Finalement, *Le Voyage d'Urien*, en apparence le plus étudié des récits symbolistes de Gide, fait éclater la structure a priori du texte et donne déjà une place à la sensation.

2. «Mise en abyme»

En ce qui concerne la structure narrative de *La Tentative amoureuse*, le texte se compose de récits enchâssés, et de «mises en abyme» successives. Tout d'abord, Gide raconte l'histoire de Luc et Rachel à « Madame », tandis qu'à l'échelle des personnages, c'est Luc qui conte des histoires à Rachel. De plus, les fables narrées par Luc présentent un autre niveau textuel, puisqu'elles ponctuent les trois saisons de la relation amoureuse : au printemps, l'histoire des visiteurs successifs d'un jardin, en été la séparation et les retrouvailles de deux chevaliers avides d'aventures et à l'automne finalement, des poncifs de la chasse à cour. La réaction de la destinataire à ces fables, sont symptomatiques de l'évolution du couple : sommeil, dialogue sur l'utilité des départs, plaintes agacées. Les saisons sont également à mettre en rapport avec les différentes étapes de la relation amoureuse : joie de la rencontre et fusion, apparition de l'ennui, et finalement désir d'un ailleurs et séparation, ce qui fait de *La Tentative* un récit éminemment symboliste, puisque les saisons, la nature, le temps qui passent sont le symbole des états d'âme des deux personnages.

Une fois achevé, Gide constate que l'écriture de ce récit a produit en lui un effet considérable ; comme s'il s'était agit d'une expérience réellement vécue. En effet, il a pu expérimenter l'amour de manière différée ; un amour qui lui paraissait impossible de vivre dans la vie réelle.

> Nos livres n'auront pas été les récits très véridiques de nous-mêmes, - mais plutôt nos plaintifs désirs, le souhait d'autres vies à jamais défendues, de tous les gestes impossibles. Ici j'écris un rêve qui dérangeait par trop ma pensée et réclamait une existence. Un désir de bonheur, ce printemps, m'a lassé ; j'ai souhaité de moi quelque éclosion plus parfaite. J'au souhaité d'être heureux, comme si je n'avais rien

> d'autre à être […]. Et chaque livre n'est plus qu'une tentation différée. (TA : 71).

Les interventions du narrateur montrent comment le héros étant autre, la fiction permet à Gide de vivre ce qu'il s'interdit :

> Luc souhaitait l'amour mais s'effrayait de la possession charnelle comme d'une chose meurtrie. Triste éducation que nous eûmes, qui nous fit pressentir, sanglotante et navrée ou bien morose et solitaire, la volupté pourtant glorieuse et sereine. […] – Puis, non ! Luc n'était pas ainsi, car c'est une dérisoire manie que de faire toujours pareil à soi, qui l'on invente. – Donc Luc posséda cette femme (TA : 74).

Il va alors réfléchir sur l'influence du livre sur celui qui l'écrit : la rétroaction du sujet sur lui-même. Selon Gide, « la force d'impression d'une œuvre sur le spectateur/lecteur serait proportionnelle à l'investissement de vie de l'auteur », explique Alain Goulet dans son ouvrage intitulé *André Gide, écrire pour vivre*[3]. Ainsi, l'auteur va pouvoir se délivrer de son rêve, se dégager d'une vaine tentation en vivant l'expérience du couple et de l'accomplissement du désir par procuration.

La «mise en abyme», fonctionne ici comme un instrument induisant une évolution de la personnalité. Gide prouve ainsi à « Madame », sa première destinataire, à laquelle il reproche de lui avoir « désappris à être heureux » (TA : 77) et à Madeleine, son inaptitude à l'amour commun, et dépasse sa déception pour se tourner vers d'autres horizons : « Maintenant je pars, mais songez, songez aux bonheurs du voyage… » (TA : 84). « La mise en abyme, ce n'est donc pas simplement un mode de composition ; c'est une manière de pouvoir vivre en assumant ses ambigüités et ses contradictions […] » (Goulet 2002 : 88).

3. Une anti-quête

D'autre part, nous trouvons également dans les récits gidiens qui nous occupent et les œuvres symbolistes, un même goût pour le registre épique. En effet, les récits de chevauchées brumeuses, entreprises par des paladins allégoriques sont fréquents chez ces derniers. Cependant, bien que *Le Voyage* et *La Tentative* rejoignent le penchant symboliste pour les récits chevaleresques, ils s'en éloignent également : les mêmes motifs y sont effectivement présents dans *Le Voyage d'Urien* et dans une moindre mesure dans *La Tentative amoureuse*, mais de manière caricaturale.

Dès le début de l'œuvre, l'abandon des livres et de la chambre close marquent l'apparition de tout un vocabulaire épique, exprimant le désir d'aventure

---

[3] Alain Goulet, *André Gide, écrire pour vivre*, *op. cit.*, p. 79.

d'Urien et de ses compagnons. En effet, lassés de leur étude, ils espèrent prouver leurs vaillances en voguant vers leurs destinées, bien qu'ils ignorent complètement le but de leur périple et les occasions que celui-ci va leur offrir. « Qu'allons-nous conquérir maintenant ? quelles seront nos prouesses ? où allons-nous ? dites ! savez vous où va nous mener ce navire ? » se demande Paride. Et Urien narrateur de conclure : « Aucun de nous ne le savait, mais tous nous frémissions au sentiment de nos courages » (VU : 18).

De plus, dès le titre de son roman, Gide renvoie le lecteur à des œuvres telles que *L'Odyssée*, ou encore *La Quête du Saint Graal*, c'est à dire à des récits épiques. Les noms des compagnons d'Urien, qui possèdent des sonorités médiévales : Mélian, Morgain*,* Agloval etc., ainsi que la description des vaisseaux venus « l'un de Norvège, l'autre des merveilleuses Antilles » (VU : 16) sont autant d'échos à ce registre littéraire. Jean-Michel Wittmann va plus loin et pense que : « Le jeu des références littéraires et d'allusions dans le *Voyage*, contribue à démystifier l'idéal de l'œuvre et marque l'apparition d'une sorte de métadiscours qui nie la valeur du livre » (Wittmann 1997 : 126). En effet, en faisant référence à des œuvres canoniques, Gide signale le caractère dérisoire de son œuvre puisqu'il se déclare inférieur aux modèles les plus prestigieux. Mettre en perspective *Le Voyage d'Urien* avec l'épopée arthurienne ou homérique souligne tout ce qui sépare l'expédition d'Urien d'une véritable quête initiatique. Il s'agirait plutôt d'une anti-quête. Voyons pourquoi.

D'une part, les héros ne devront pas réellement faire face à de grands dangers, seule leur vertu, et leur patiente, seront mises à l'épreuve; lorsque nos héros s'abstiennent, par crainte, de manger les si beaux fruits rapportés par Mélian, Lambègue et Odinel, dont l'« éclat, leur splendeur même (leur) faisait (s') en défier » (VU : 26), ou bien lorsqu'ils débarquent sur l'île de la reine Haïatalnefus, et qu'ils devront résister à d'incessantes sollicitations et croiront faire preuve de grand héroïsme en se refusant à tant de tentations.

D'autre part, alors que le héros épique, possède une intrépidité et une vaillance remarquables, nos grotesques paladins fuient à la moindre occasion; ils fuient désespéremment les sirènes rencontrées sur une île, ils fuient encore, saisis d'une « épouvante misérable », face à des formes mystérieuses perçues sur la mer.

Et contrairement au preux chevalier médiéval, nos héros font parfois preuve d'une cruauté gratuite et ridicule, puisqu'exercée non pas à l'encontre de dangereux ennemis, mais d'oiseaux. L'épisode du massacre des guillemots perpétré par Éric, dénote d'ailleurs, une intention satirique qui va bien au-delà de la caricature du héros épique. En effet, l'œuf de guillemot apparaît comme le symbole par lequel Gide tourne en dérision l'idéal de l'œuvre propre aux Symbolistes. Pour Jean-Michel Wittmann, « Dans le contexte satirique de cet épisode, le sérieux des

femelles, consacrées à la ponte d'un œuf unique, permet de tourner en dérision le dévouement absolu à l'œuvre » (Wittmann 1997 : 118). « Sur l'œuf elles se tiennent assises, rigides et sérieusement, entre leur pattes et leur queue le maintenant pour qu'il ne roule » (VU : 55). De plus, la position des femmelles, perchées sur les falaises et « couvant leur œuf unique » renvoient là encore le lecteur à l'attitude de l'artiste, isolé sur sa tour d'ivoire. Cependant, « Elles l'ont posé là vite, pas même dans un nid, mais sur le roc glissant en pente ; elles l'ont fait comme une fiente » (VU : 55). Gide en arrive même à l'impertinence à l'encontre des Symbolistes.

Le Voyage est donc le récit d'une aventure pitoyable, dont les héros, déçus de ne pouvoir finalement écrire de belles pages et de vivre une épopée, sont forcés d'admettre que leur voyage « est vraiment bien mal composé ». (VU : 44).

Finalement, lorsqu'Urien et ses compagnons parviennent au terme de leur voyage, pris dans une épaisse paroi de glace où sont gravés les mots : « Hic desperatus », un cadavre est couché, qui tient un papier à la main, mais ce papier est complètement blanc. C'est ainsi que s'achève *Le Voyage*. Urien reconnaît lui-même que le voyage ne l'a mené à rien :

> Si nous avions su d'abord que c'était cela que nous étions venu voir, peut-être ne nous serions-nous as mis en route ; aussi nous avons remercié Dieu de nous avoir caché le but, et de l'avoir à ce point reculé que les efforts faits pour l'atteindre nous donnassent déjà quelque joie, seule sûre ; et nous avons remercié Dieu de ce que les souffrances si grandes nous faisaient espérer une fin si splendide (VU : 64).

Il n'y a donc aucun triomphe héroïque, nos héros n'ont pu prouver leur bravoure. Il s'agit bien d'un « voyage du rien ».

La Tentative quant à elle, présente également la fable des retrouvailles puis la séparation de deux chevaliers en mal d'aventure. Là encore, leur quête d'aventure se trouve être vaine, puisqu'à la nuit même, les deux chevaliers reviennent, « Eux ils étaient courbés, plus graves qu'au matin à cause de la tâche vaine » (TA : 81). Eux non plus n'ont pu prouver leur bravoure.

4. Le monde comme représentation

4.1. La perception

Comme nous avons déjà remarqué, tant *Le Voyage* que *La Tentative* sont des rêves dont l'existence réside dans un paysage intérieur.

Les paysages rencontrés par les marins de l'Orion sont ceux de l'âme, les personnages qu'ils croisent, sont essentiellement des images dans leur esprit. Lorsqu'un des passagers tombe malade et qu'il faut aller chercher de la neige

éternelle sur la cime d'une montagne pour mettre sur son front, la fièvre est un état de désir indéfini, et l'eau de glace azurée n'a pour rôle que de satisfaire ce désir.

De même, les paysages naturels évoqués dans *La Tentative*, sont le symbole des états d'âme des personnages. Comme ce parc inconnu, clos devant la mer, que Luc et Rachel découvrent, au fil d'une promenade et qui exprime leur isolement et prélude la fin de leur amour.

De plus, les protagonistes des deux récits ne sont que des « percepteurs » passifs, alors que les paysages, et les figures qu'ils aperçoivent semblent changer constamment de par leurs perspectives diverses.

L'univers qui se déploie devant eux reflète un monde à la fois intérieur et extérieur, le monde extérieur étant enrichi par le « moi » des personnages. Les objets, les évènements, les figures perçues deviennent des symboles de sensations et indiquent des formes de conscience.

4.2. Schopenhauer

Cette idée de la perception que nous rencontrons chez Gide est héritière de Schopenhauer. En effet, à l'époque, il est sa principale influence philosophique. Pour Schopenhauer, ce que nous avons l'habitude d'appeler « le monde » et que nous prenons pour la réalité n'est en fait qu'une « représentation » subjective, une illusion, un phantasme, un rêve éveillé. « Le monde est une « représentation » dans une intelligence qui contient le sujet et l'objet » (Goulet 1985 : 77). La véritable réalité est celle de la volonté; pulsion sans but, impérissable, qui pousse l'homme à survivre, à réaliser quelque chose.

Le Symbolisme se nourrit également des idées du moraliste, c'est pourquoi Gide a le sentiment que l'esthétique symboliste continue la philosophie de Schopenhauer.

5. La Femme fatale

Nous constatons également dans *Le Voyage* un autre point commun avec le Symbolisme, puisque Gide partage avec l'École une même vision de la femme. En effet, par haine du réalisme, l'idéalisme symboliste est porté vers tous les rêves, mythes, ou légendes. L'un de ces mythes, le mythe de Salomé, est très présent dans l'imaginaire symboliste. Cependant, la fille d'Hérodiade y est incarnée surtout comme la femme naturelle, c'est à dire abominable. Car à l'époque,

> (…) la diabolisation de la femme trouve en cette fin de siècle des justifications scientifiques : le discours médical dominant, hygiéniste ou psychiatrique, tend à désigner le sexe de la femme comme la source de tous les maux, de tous les détraquements, physiques – voilà la syphilis - ; mentaux - voilà l'hystérie (Marchal 1993 : 104).

Celle-ci concentre toutes les angoisses des créateurs de cette période, hantés par la maladie, la folie ou la mort, qu'ils associent volontiers au sexe dit « faible ».

On retrouve dans *Le Voyage*, cette même hantise de la femme fatale à de très nombreuses reprises, mais elle est très probablement aussi chez Gide, l'expression de complexes plus profonds. Alain Goulet parle d'ailleurs de complexe d'oeudipe négatif. Selon lui, l'« impuissance sexuelle de Gide est exprimée de façon particulièrement évidente dans les œuvres de jeunesse (…). Le désir de la femme prend, pour le héros gidien, le visage de la castration, de la peste et de la mort » (Goulet 1985 : 402-3)

Dans le roman, les premières épreuves auxquelles nos héros doivent faire face sont celles de la sensualité. Ils expriment au fil du livre leurs peurs et leur dégoût de la femme et de l'acte sexuel. . Lorsqu'Urien et ses compagnons relâchent devant l'une des îles, ils y découvrent des sirènes qu'ils fuient « si tremblants que nous pouvions à peine courir » (VU : 22). Un peu plus loin, Morgain dit sa peur ; « Elles étaient pareilles à des femmes, et très belles. Voilà pourquoi je me suis enfui » (VU : 23).

Plus tard, sur l'île de la reine Haïatalnefus, la reine cherchant à les perdre, les mène à une grotte dans laquelle « la barque pénétra par une très étroite ouverture » (VU : 33). L'image renvoie clairement au vagin de la femme et à l'acte sexuel. Nos héros l'entendent bien ainsi puisqu'ils n'osent se baigner « dans cette océanique féerie », de peur « des crabes et des chatrouilles » (VU : 33). Dans le roman, la présence de l'eau a une valeur tout à fait symbolique puisqu'elle représente soit la sexualité, soit la vertu. Le bain dans des « piscines tièdes » exacerbe la sensualité, alors que l'eau fraîche des sources et des fontaines purifie : « (…) mais nous descendions au matin vers la mer, avant le lever du soleil, et, trempant nos membres nus dans l'eau saine, nous buvions avec l'air marin la vigueur et le réconfort » (VU : 38). D'autre part, les fruits rapportés sur le bateau ; « fruits écarlates, saignant comme des blessures », « fruits nouveaux, énormes et violets comme des aubergines » (VU : 26), symbolisent indéniablement le sexe féminin, dont Gide donne une image grossière et menaçante.

Puis la peste se répand sur l'île. Tous les habitants succombent à la maladie, à l'exception d'Urien et de quelques autres compagnons puisqu'ils ont su résister à leurs désirs et à la volupté. À travers cet épisode, Gide manifeste sa hantise des maladies vénériennes, les maladies dites honteuses. Pour J. Delay,

> Aux yeux du triste Urien, Aphrodite peut être désirable mais elle est dangereuse : elle blesse, elle castre, ou elle infuse des poisons mortels. Mais en dehors de ces châtiments exemplaires, propres à inspirer à Urien et ses compagnons une réserve extrême, il y a autre chose : le

> sentiment de la souillure qu'engendre dans le corps et dans les âmes l'acte sexuel (Delay 1957 : 200).

Néanmoins, Urien remarque que les hommes qui ont goûté l'extase des étreintes « paraissaient très beaux et semblaient plus heureux que des hommes » (VU : 27). Gide, à travers Urien se détache de lui-même et semble vouloir s'acheminer vers d'autres « moi ». Il s'agit d'une révolte encore sourde mais qui se manifeste déjà nettement à travers la critique qu'il opère dans le roman à l'encontre des idées et des principes hérités du protestantisme. De plus, l'évacuation des désirs, la résistance aux voluptés laisse place à l'ennui : « […] nous souhaitions que les désir s'en aillent, et quand ils sont partis, maintenant comme l'ennui s'étend sans fin sur la mer grise ! (VU : 41). Cette révolte est également très présente dans la dernière partie du *Voyage*. Nos pèlerins rencontrent des esquimaux qui sont « laids, ils sont petits ; leurs amours n'ont pas de tendresse ; ils ne sont pas voluptueux et leur joie est théologique (…) » (VU : 56). Ces esquimaux symbolisent la morale puritaine et leur doctrine déplaît fortement à Gide puisqu'« elle entraîne une mutilation de l'être par le refus des exigences du corps » (Delay 1957 : 209). Par opposition, la vitalité et la santé d'Éric, dont les instincts se satisfont spontanément prélude l'attitude que Gide préconisera dans *Les Nourritures terrestres* (1897).

Cependant, bien avant *Les Nourritures*, Gide va pouvoir assouvir ses désirs en les transvasant dans la littérature, grâce à l'écriture de *La Tentative amoureuse*, comme nous avons pu constater préalablement. Là encore, Gide se lamente à travers son héros de ses peurs, et de l'éducation reçue : « Luc souhaitait l'amour mais s'effrayait de la possession charnelle comme d'une chose meurtrie. Triste éducation que nous eûmes, qui nous fit pressentir sanglotante et navrée ou bien morose et solitaire, la volupté pourtant glorieuse et sereine » (TA : 74).

6. Narcisse

Un autre mythe qui peuple amplement l'imaginaire symboliste est le mythe de Narcisse.

> À la réalité objective (…) le symbolisme a substitué, avec la caution de Schopenhauer, un univers égocentrique : si le monde est ma représentation, l'univers extérieur ne fait que renvoyer au moi son image, l'objet n'est que le double du sujet, éternel prisonnier de mirages renouvelés (…) (Marchal 1993 : 107).

Dans *Le Voyage* ainsi que dans *La Tentative*, le mythe du Narcisse concerne tout d'abord la quête de soi. « (…) dans une posture penchée vers ce que l'eau reflétait de moi-même et que je ne connaissais pas, je cherchais dans mes tristes

yeux à comprendre mieux mes pensées, et lisais dans le pli de mes lèvres l'amertume du regret qui les plisse » (VU : 49).

En effet, cette recherche du Moi, cette quête que Gide cherche à satisfaire, consisterait dans *Le Voyage* à résister à la nature par l'art. Michelet Jacquod explique que « Cette « contre nature » vise à « recréer » un Moi en remplaçant son existence physique par une existence littéraire. La littérature dispense ainsi le symbolisme de coudoyer la vie […] » (Michelet Jacquod 2008 : 420).

« Ils demandèrent au roman de remplacer les grands mouvements qu'ils n'avaient point faits ; ils lui demandèrent de satisfaire tant bien que mal le désir vague d'héroïsme que leur imagination gardait et que leur corps ne réalisait point »[4]. Le héros gidien renonce à agir, il se perd dans la contemplation de son histoire, il rejette sa nature humaine au profit de l'art. Cependant, Narcisse est condamné à mourir de sa contemplation et Gide acquiert le sentiment que le roman symboliste est impossible, ce qui l'incite à revoir ses ambitions, en les adaptant aux contraintes que bornent l'écriture. *Le Voyage* marque donc une étape décisive dans la prise d'autonomie de Gide face au symbolisme et l'affirmation d'une esthétique personnelle. D'une part parce qu'il y prône l'action et parce qu'il y dénonce les livres qui ne sont pour Urien que des leurres dangereux et n'apportent que l'écho du déjà dit, alors que pour Mallarmé le monde est fait pour aboutir au livre. « Nous avions quitté nos livres parce qu'ils nous ennuyaient […]. Nous étions las de la pensée, nous avions envie d'action » (VU : 18), ou encore : « Ne sais-tu pas Ellis malheureuse, que le livre est la tentation ? Et nous sommes partis pour des actions glorieuses » (VU : 44), et finalement : « Puis m'ont irrité tous ses livres. On ne voyage pourtant pas pour retrouver ses vieilles pensées » (VU : 50).

Le périple d'Urien s'achève en apparence sur la révélation d'un néant de soi, il se penche à nouveau sur l'eau mais dit ne rien y voir : « Et nous étant agenouillés, nous avons cherché sur l'eau noire le reflet du ciel que Je rêve » (VU : 65), le sacrifice de notre héros, qui ne s'est pas laissé tenté est donc vain. De plus, il aboutit à une mystification, tout n'est que mensonges : « *Madame ! Je vous ai trompé : […] Ellis ! Pardonnez ! J'ai menti* » (VU : 66)

Cependant un « Je » apparaît qui évoque des désirs d'autres horizons et l'acceptation de la part de Gide de ces Moi multiples.

Dans *La Tentation amoureuse*, cette évolution est observable, puisque le narrateur se différencie de son personnage. Ici, le Moi est disposé à se transformer et à laisser derrière lui ses autres personnalités, ce qui suppose une autre rupture

---

[4] André Gide, Préface au *Voyage d'Urien,* p. 1465.

avec le symbolisme, celle du dogme du sujet unique en littérature : « Puis, non ! Luc n'était pas ainsi ; car c'est une dérisoire manie que de faire toujours pareil à soi, qui l'on invente. – Donc Luc posséda cette femme » (TA : 74). Gide tourne donc en dérision le Symbolisme de façon encore plus évidente que dans *Le Voyage*, prolongeant la morale de l'action littéraire amorcée dans son précédent récit, et propose d'explorer, après l'échec de la relation amoureuse, « les autres vies à jamais défendues » et « les gestes impossibles » (TA : 71), prélude de ce que sera sa vérité nouvelle.

D'autre part, le mythe « offre aussi au désir homosexuel encore refoulé sa première expression imaginaire » (Marchal 1993 : 108), car l'amour de Narcisse se retourne en amour de soi et de sa propre virginité. Ce qui est bien le cas d'Urien et de ses compagnons de voyage, comme nous avons pu le constater précédemment.

En effet, à travers nombre d'images dans *Le Voyage*, nous pouvons facilement déduire tout un symbolisme homosexuel. Lorsqu'Urien décrit les plongeurs, pêcheurs de coquillages, il le fait en ces termes : ils étaient nus, portaient un grand couteau et « Quand ils revenaient à l'air libre, leur poitrine se crispait un peu et un filet de sang, qui coulait de leur bouche, somptueux sur leur peau dorée, les faisait presque évanouir » (VU : 28).

Immédiatement après cet épisode, Urien relate un bain dans des « piscines trop tièdes » en compagnie d'enfants :

> Et comme une torpeur nous prenait, à respirer cette buée tiède, nous demeurâmes immobiles, flottants, abandonnés, vainement évanouis, dans l'eau merveilleuse, verte et bleue, où ne glissait plus qu'un jour trouble, où les bras des grêles enfants se coloraient d'azur dans la lumière, et les gouttes tombant du plafond faisaient un clapotement monotone (VU : 29).

Un autre enfant, rencontré sur le bord de la mer, ne provoque pourtant pas le même désir. Il semblerait qu'il existe une « opposition que l'on trouvera toujours chez Gide entre l'enfant libre, qui provoque ses désirs et l'enfant pur, grave et mystérieux, qui l'intimide » (Delay 1957 : 201) : « Nous ne nous baignâmes pas ce jour-là » (VU : 31).

Le Voyage est chargé de phantasmes sexuels qui s'expliquent apparemment par l'état d'obsession dans lequel Gide vit l'été 92. Cependant, les goûts pédophiles de Gide se trouvent présents tout au long de son œuvre. Il défendra d'ailleurs quelques années plus tard le droit à l'homosexualité et à la pédérastie, contre la conception bourgeoise de l'amour lié au mariage et à la procréation.

7. Conclusion

Nous pouvons donc conclure, que tant *Le Voyage d'Urien* que *La Tentative amoureuse*, sont des œuvres dont la facture peut effectivement être qualifiée de symboliste, puisque nous y retrouvons des thèmes communs, des paysages partagés et des influences réciproques. Cependant, comme nous avons pu constater tout au long de cette étude, Gide remet en question le Symbolisme idéaliste et s'émancipe du modèle mallarméen. Il mène une réflexion critique sur son écriture et sa conception de la littérature, et découvre sa voie personnelle. Les deux récits témoignent donc de l'influence ambigüe exercée par le Symbolisme sur l'écriture gidienne.

Plus d'un an avant le vrai départ, c'est à dire son séjour en Afrique du Nord en 1893, lorsqu'il tombe gravement malade de tuberculose pulmonaire, *Le Voyage* et *La Tentation* préfigurent la libération, résultat d'un long effort pour exorciser les conflits insolubles de son enfance. Cette expérience existentielle le délivrera de tout déterminisme, de toute soumission à un ordre supérieur. Gide s'appliquera alors, à oublier le passé, à refuser les déterminismes de la vie, de la morale, de la psychologie, et de l'écriture.

Gide jouera néanmoins un rôle éminent dans la littérature Symboliste ; n'acceptant pas l'admiration mutuelle que se professent les membres de l'École et dans laquelle ils se complaisent ; il prépare le renouvellement des valeurs au sein de la littérature contemporaine française.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DELAY, J., *La jeunesse d'André Gide*. Paris : Gallimard, 1957.

GIDE, A., *Romans Récits et Soties. Œuvres Lyriques.* Introduction par Maurice Nadeau. Notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard (coll. Bibliothèque de La Pléiade), 1958.

GOULET, A., *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*. Paris : Minard (coll. Bibliothèque des Lettres Modernes), 1985.

---, *André Gide, écrire pour vivre*. Paris : José Corti, 2002.

MARCHAL, B., *Lire le Symbolisme*. Paris : Dunod, 1993.

MICHELET JACQUOD, V., *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience ».* Genève : Librairie Droz, 2008.

SCHOPENHAUER, A., *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

WITTMANN, J.-M., *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*. Paris : Honoré Champion, 1997.

Las técnicas de escritura en Hélène Lenoir

Lucía MONTANER SÁNCHEZ
Universitat de València

0. Introducción.

La carrera literaria de Hélène Lenoir se inicia con *La brisure* en el año 1994 y encuentra su última aportación en *La folie Silaz,* novela publicada en 2008. La totalidad de su obra (*La brisure, Bourrasque, Elle va partir, Son nom d'avant, Le Magot de Momm, Le Répit, L'entracte, La folie Silaz*) ha sido editada por las prestigiosas *Éditions de Minuit* dirigidas en sus comienzos por Jérome Lindon, impulsor de las nuevas corrientes narrativas del siglo XX. Las novelas de Hélène Lenoir narran historias comunes, historias de la vida cotidiana. Lo rocambolesco o extraordinario escasean en la obra de una escritora que rescata momentos destacados del monótono y homogéneo día a día de la vida de los personajes.

El presente artículo propone un breve recorrido por la obra literaria de Lenoir y por su peculiar estilo narrativo. Comenzaremos remarcando la tendencia de combinar diferentes técnicas narrativas como muestra de un estilo variado y alterno. Seguidamente, nos centraremos en el uso de las técnicas introspectivas para desvelar las reflexiones de unos personajes angustiados por sus relaciones familiares. Y todo ello para finalizar reflexionando sobre la falta de comunicación y el confinamiento interior de los protagonistas.

1. Multiplicidad, rapidez y exactitud.

Nos gusta pensar que el estilo narrativo de Hélène Lenoir posee el don de la multiplicidad del que hablaba Calvino en *Seis propuestas para el próximo mileno*, un muestrario de técnicas narrativas que se combinan incesantemente influyendo en el *tempo* del relato y en el tiempo de la narración. A lo largo de las páginas, breves pasajes dialogados se alternan con secuencias narrativas y descriptivas; el estilo directo, el indirecto, el indirecto libre y el monólogo interior se mezclan continuamente y la focalización interna tiende a alternar con la externa.

> Elle avait pris son mouchoir, s'en était discrètement tamponnée le visage, elle avait refermé le portail en bloquant le battant de la cloche, puis regagné la cuisine en murmurant mon Dieu, mon dieu…sans savoir, oppressée par une sorte de culpabilité lourde, mais je n'ai portant rien fait, je ne peux pas…et je ne pouvais pas quand je lui ai téléphoné, je ne pouvais pas lui dire que je voulais d'abord voir de quoi il avait l'air…(Lenoir 2001 : 101)

Los lectores de Lenoir, lejos de disfrutar de una tranquila y armoniosa lectura conducida por el tradicional narrador omnisciente, deben enfrentarse a los repentinos cambios de estilo, voz y modo; transiciones constantes e inesperadas que alteran el orden y la continuidad del relato. El lector, desconcertado, debe seguir los pasos de un narrador huidizo que tiende a desaparecer, repentinamente, en su propia narración; una nueva forma de experimentar el ejercicio de la lectura.

A lo largo del relato, las escenas o *scènes* dialogadas, como indica Genette en *Figures III*, dan paso a minuciosas descripciones en estilo indirecto. Como en una secuencia cinematográfica, el narrador muestra detallada y ágilmente los movimientos y gestos de los personajes en el decorado.

> Tout était calme, silencieux. Elle passa près de lui sans le voir, d'abord parce qu'elle pensait qu'il n'y avait plus personne dans la maison, ensuite parce qu'il s'était assis dans le fauteuil à bascule de son père, immobile, recouvert de la couverture militaire brune qu'il avait remontée jusque son menton. Elle enfile son blazer, met son foulard, l'arrange en quelques coups de brosse, mouille son médius et le passe sur ces sourcils, ses cernes, l'humecte encore et l'appuie sur les commissures de ses lèvres qu'elle ouvre pour les tendre et renonce à repeindre. (Lenoir 1998 : 97)

Las novelas de Lenoir albergan descripciones que se alejan de las clásicas descripciones tradicionalistas en cuanto a personajes y espacio. Su escritura es exacta y detallada; desvela las particularidades de un decorado que más que descrito se insinúa al lector a través de unos personajes que lo transitan, ocupan y miran. Hablamos de descripciones rápidas y ágiles como el movimiento de los ojos al desplazarse de un objeto a otro, de un rincón a otro. Siguiendo la estela de escritores como Jean Échenoz o Jean-Philippe Toussaint, editados también por *Les Éditions de Minuit*, los objetos ocupan una posición privilegiada en las novelas de la autora. Representaciones de lo común, los objetos se revelan como intentos de la novela contemporánea por sensibilizar la experiencia de la vida cotidiana.

> Les innombrables flacons alignés sur la plaque de marbre de la table de toilettes, les tubes, les pots, les petits objets indéfinissables, la timbale hérissée de pinceaux, crayons, limes à ongles, pince à épiler, le bocal de verre avec les boules de coton à démaquiller, et des bas, du petit linge clair éparpillé sur la chaise, le tapis, et trempant probablement dans le lavabo. (Lenoir 1995: 86)

2. Técnicas introspectivas.

A lo largo del siglo XIX el género literario en general y la novela en particular tienden a desarrollar la interioridad de los personajes. El lugar del clásico narrador omnisciente va cediendo ante el progreso de la psicología individual;

cuanto más se desarrolla la vida íntima de los personajes, más discreto y neutral se vuelve el narrador. A finales del siglo XIX y principios del XX nacen las novelas llamadas *de corriente de conciencia* en las que las percepciones, ideas, sensaciones o recuerdos de los personajes constituyen el principal material narrativo. La progresiva desaparición del narrador viene acompañada de la renuncia a la tradicional omnisciencia y privilegia lo que, desde *Nouveau Discours du Récit*, Gérard Genette llama *focalización interna*; el lector sólo sabe en función de lo que el personaje percibe.[1] Con las novelas de corriente de conciencia se pretenden restituir el conjunto de procesos mentales que componen la psique de los personajes, una literatura de la experiencia que requiere de nuevas formas de escritura. En 1887, Édouard Dujardin publica *Les Lauriers sont coupés,* la primera novela escrita totalmente en monólogo interior, una revolucionaria y radical forma de expresar la intimidad del personaje. Esta nueva técnica narrativa es definida por Dujardin como:

> Discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial de façon à donner l'impression tout-venant. (Dujardin, 1931: 230)

La obra literaria de Hélène Lenoir busca desvelar las vivencias y reflexiones de unos personajes asfixiados por un entorno familiar exigente, personajes que padecen las normas y tradiciones familiares. La intimidad de los personajes principales se descubre ante el lector a través de la combinación del estilo indirecto, monólogo interior y estilo indirecto libre, técnicas propias a las novelas en focalización interna. Como puntualiza Dorrit Cohn en *La transparence intérieure*, en las novelas de la interioridad es habitual encontrar la mezcla o el paso del *psycho-récit* (discurso del narrador en estilo indirecto sobre la vida interior de un personaje, al *monologue narrativisé* (discurso mental de un personaje desvelado por el narrador a través del estilo indirecto libre) y al *monologue rapporté* (discurso mental de un personaje realizado en monólogo interior).

> Si elle meurt, quoi ? Si elle meurt, je, je… Ou nous. Si elle meurt, nous… Mais qui, nous ? Et quoi, nous ? Si elle meurt, je serai, je, je serai triste, ça c'est sûr, mais ça ne veut rien dire, triste, ça n'a rien à voir, c'est pas ça… Et nous, si elle meurt, nous serons, elle, le petit, moi, nous, nous serons… (Lenoir 1996 : 35)

[1] Aprovechamos para recordar la distinción entre la persona que mira, el personaje que orienta la perspectiva narrativa (focalización) con la persona que habla, es decir, el narrador que da cuenta de la acción (narración).

> […] Justus a désigné les places à table en tenant compte du protocole et des susceptibilités de chacun, il a choisi les vins, mis le champagne au frais, vérifié la veille la réserve d'alcools tandis qu'elle s'activait depuis plusieurs jours, agitée, soucieuse, craignant d'avoir oublié quelque chose ou de ne pas arriver à créer l'ambiance harmonieuse sans laquelle une fête n'en est pas une et dont elle est évidement seule responsable, si quelque chose ne va pas, si quelqu'un a un malaise ou regarde son voisin de travers […] (Lenoir 1998 : 52)
> Elle pensé qu'elle devrait dire quelque chose, plaindre et remercier sa mère, la féliciter pour tel achat, lui reprocher gentiment de tout faire, de ne pas lui avoir demandé de s'occuper des courses ce matin, de se tuer à la tâche et de dépenser tant pour elle et pour ses filles qui ne lui demandent rien, mais c'est très compliqué… (Lenoir 2001 : 86)

Las técnicas introspectivas descubren la forma en que los personajes cuestionan y se cuestionan, los modos de vivir y experimentar sus relaciones presentes con los demás personajes. Asimismo, abren pequeños *túneles* que comunican con situaciones pasadas ya vividas y otras futuras aún por llegar. Este hecho nos hace pensar en *the tunneling process* (el proceso subterráneo) utilizado por Virginia Woolf en *Mrs Dalloway* con el que la escritora abre *grutas* hacia el pasado de cada uno de sus personajes.[2] En la obra de Lenoir, los movimientos de conciencia también desplazan al lector hacia momentos pasados, recordados y revividos a través del ejercicio de la memoria; escenas evocadas no como sucedieron en realidad, sino como se grabaron en la psique del personaje, experiencias personales recordadas desde la distancia que transforman su presente. Del mismo modo, el personaje proyecta desde el presente hacia momentos futuros aún *por venir*, situaciones imaginadas, esperadas o anheladas. En la obra de Lenoir el tiempo es *duración* como diría Henri Bergson, tiempo interno y experimentado del proceso de la vida.

> Traverser Paris en taxi d'une gare à l'autre dans le soir encore claire, la chaleur montant des rues paisibles, des places presque désertes entre des artères animées, foule colorée flânant en détente sous les arbres malades, ça l'oppresse, remue cette chose informe qu'il appelle banalement sa vie et qui repose en lui, roulée en boule, sombre et lourde, dans une odeur de chien mouillé, battu, quand il se retournait vers le dernier virage et la voyait douze ans plus tôt remontant la côte

---

[2] « J'aurais pourtant beaucoup à dire au sujet des *Heures* [nom du roman dans les premiers temps] et de ma découverte : comment je creuse de belles grottes derrière mes personnages. Je crois que cela donne exactement ce qu'il me faut : humanité, humour, profondeur. Mon idée est de faire communiquer ces grottes entre elles, et que chacune s'offre ay grand jour, le moment venu. » Virginia Woolf. (Cannone 2001 : 48).

> du plateau en pédalant dur sur le chemin à sa rencontre sans le savoir, sans imaginer qu'elle pourrait, vu l'heure […] (Lenoir 2003 : 56)

3. Falta de comunicación y aislamiento individual.

Las técnicas introspectivas dan cuenta al lector de los movimientos de conciencia de los personajes focalizados; pensamientos, reflexiones y sensaciones develados al tiempo que son experimentados. Mediante la técnica del monólogo interior y el estilo indirecto libre el lector descubre los secretos íntimos que los personajes no quieren o no pueden expresar abiertamente. Si entendemos por *comunicar* «hacer a otro partícipe de lo que uno tiene», tal y como indica el diccionario de la Real Academia, el lector es partícipe de las sensaciones y reflexiones secretas del personaje; de este modo se establece una situación de comunicación en la que el lector es el receptor, un principio dialógico narrador-narratario. No obstante, al ser secretas, íntimas y privadas, no están exteriorizadas y por ende, permanecen ocultas a los demás personajes. Las técnicas introspectivas comunican con el lector al mismo tiempo que niegan la comunicación entre personajes que viven encerrados en su intimidad psicológica, incapaces de expresar lo que sienten o piensan.

> Tim abat plus énergiquement ses cartes pour une dernière patience. Il est venu avec moi, il est resté, et de même si le vieux est en train de le pourrir, de le corrompre, il n'est pas trop tard, il faut que quelque chose change, il faut que j'aie le courage de taper sur la table, d'exiger que les frères et les sœurs Casella se relaient, au moins pendant les vacances, je n'arête pas de le dire, ou que je m'en occupe moi-même, que je cherche une dame de compagnie […] (Lenoir 1998 : 146)
> Et peut-être avait-il manqué là une occasion décisive de lui dire clairement qu'il avait réfléchi, qu'il n'avait rien contre son désir de faire désormais chambres à part, pour ce qui se passait la nuit depuis longtemps dans leur grand lit où ils se gênaient de plus en plus mutuellement […] (Lenoir 2003 : 87)

Las novelas de Lenoir revelan los secretos indecibles, los sentimientos ocultos y pensamientos más privados de los protagonistas; comunican al lector lo que no quieren o no pueden expresar por miedo, cobardía o resignación. La incomunicación es ostensible en todas las novelas; los diálogos son escasos y superficiales, con frases cortas y normalmente inacabadas. Los tabúes culturales o religiosos dificultan la expresión y los sobreentendidos e interpretaciones parecen encaminar la actitud de los personajes.

> […] moi, je dois t'avouer que j'ai du mal … à Brico-2000 l'autre jour, je te l'ai dit…C'est cette chemise, je crois (…) ces grosses brosses qu'il a sous les bras…Elle a une espèce de haut-le-cœur. Ça me dégoûte, ça

> me… ! Les yeux fermés, son buste, tressaute. Incertaine, elle regarde Nann : et toi, non… ? (Lenoir 2001: 90)
> Il tendit la main vers elle, lui fit un signe, lui fit clairement le signe de venir mais elle préféra l'interpréter comme le contraire, voir dans le mouvement de son poignet et de ses doigts une façon de la lâcher, de la repousser, de la chasser même, à moins qu'elle ne se soit figuré que cet appel s'adressait au chien…cette mauvaise foi de Véra…Il l'avait laissé partir, s'était levé pour la suivre des yeux jusqu'à ce qu'elle disparaisse dans la descente : elle était remontée sur son vélo et ne s'était pas retournée. (Lenoir 2003 : 58)

Finalmente, la idea de incomunicación entre los personajes es colmatada por la significación que adquiere el espacio. Atendiendo a la diferenciación establecida por Mieke Bal en *Teoría de la narratología*, el espacio tiene una doble función: de un lado, es el «lugar de la acción», es decir, el decorado o marco referencial donde los personajes se ubican, y de otro, es el «lugar de la actuación», cuando el espacio se caracteriza de un modo más concreto y recibe una significación particular. En esta perspectiva, las novelas de Lenoir suelen desarrollarse en el interior de los domicilios de los personajes; el domicilio familiar adquiere la imagen de una guarida o refugio que los protagonistas utilizan para protegerse de las miradas curiosas del vecindario. La tendencia por resguardarse en el interior de sus casas y de alejarse de la opinión pública corona la idea de la incomunicación entre personajes que se refugian en su intimidad psicológica, su particular guarida al abrigo de las demandas y exigencias del otro.

4. Conclusión:

Hélène Lenoir consigue adentrarse magistralmente en la vida íntima de sus personajes. Gracias a su peculiar estilo narrativo, próximo al de Nathalie Sarraute, logra representar los sutiles movimientos de conciencia, los *tropismes* espontáneos y naturales del alma humana. Mezclando diferentes técnicas introspectivas, la escritora desvela minuciosamente los pensamientos secretos e indecibles; consigue expresar los silencios y las palabras tácitas encerradas en la intimidad psicológica de unos personajes que sufren por sus relaciones tormentosas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAL, M., *Teoría de la narratología, una introducción a la narratología.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

CALVINO, I., *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. de A. Bernárdez y C. Palma. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 2008

CANNONE, B., *Narrations de la vie intérieure*. París: Presses Universitaires de France, 2001.

COHN, D., *La transparence intérieure, Modes de représentation de la via psychique dans le roman.* Trad. de A. Bony. París: Éditions du Seuil (col. Poétique), 1981.
GENETTE, G., *Figures III.* París: Édition du Seuil, 1972.
LENOIR, H., *La brisure*. París: Les Éditions de Minuit, 1994.
---, *Bourrasque*. París: Les Éditions de Minuit, Paris, 1995.
---, *Elle va partir*. París: Les Éditions de Minuit, Paris, 1996.
---, *Son nom d'avant*. París: Les Éditions de Minuit, Paris, 1998.
---, *Le Magot de Momm*. París: Les Éditions de Minuit, Paris, 2001.
---, *Le Répit*. París: Les Éditions de Minuit, Paris, 2003.
---, *L'entracte*. París: Les Éditions de Minuit, Paris, 2005.
---, *La folie Silaz*. París: Les Éditions de Minuit, Paris, 2008.

Adelaida Blázquez, una escritura de «l'entre-deux»

Luisa MONTES VILLAR
Universidad de Jaén

1. Introducción

La vida de Adelaida Blázquez es exilio y memoria, y memoria gracias al exilio, y vida gracias a la memoria.

Una vida imaginada en la realidad literaria, una infancia y una adolescencia «entre parenthèses, una identidad circunscrita a un mito; el de su *espagnolade*[1], «affectant de tenir l'amour de la patrie pour la plus grotesque des allégeances» (Blázquez 1999: 71)

Dice la autora que le debe todo al exilio, «en particular, la fuerza imperiosa de mi memoria personal. La mutilación es no tener memoria. La marginalidad a la que me ha empujado el exilio y que el exilio me ha enseñado a valorar, me protege de la asfixia de mi creatividad. Creo que el exilio sería una metáfora de la situación de la gente ante esa Verdad con mayúsculas.» (Kohut, 1983: 111)[2]

En esta cita se aglutinan varios de los pilares en los que se sustenta su vida y su obra, todos ellos derivados de la experiencia fundacional del exilio. Estos son: la recurrencia a la memoria, la marginalidad y la posibilidad de una realidad inventada, de una verdad con minúscula, cuyo cauce es la escritura, y que, en el caso de Adelaida, se concreta en la ficción autobiográfica.

Dentro del corpus publicado por Adelaida entre 1968-1999, se han identificado dos tipos de obras en torno a sus temáticas: por una parte, aquellas en las que habla de su infancia como rememoración, pero también, como necesidad de creación de una voz infantil, entre las que cabe señalar *Les ténèbres du dehors (1981)* y *Le bel exil (1999)* y, por otra, las que relatan los periodos de internamiento en centros psiquiátricos con motivo de los frecuentes episodios de bipolaridad repetidos entre la década de 1980 y 1990, tema que aborda en dos novelas *La ruche* (1990) y *Le prince vert* (1995), ambas publicadas por Belfond.

En ambos temas se ha reconocido una necesidad de autoexilio de la autora como narradora autodiegética que, como primera hipótesis, podríamos

---

[1] Palabra que inventa Adelaida para hacer referencia a una lealtad grotesca profesada por España y lo español.
[2] La traducción del francés es mía.

señalar a una forma de perpetuación del sentimiento de marginalidad frente a una Verdad con mayúsculas que le es desmentida a lo largo de su vida, y de forma particularmente traumática, durante su infancia, con motivo de su primera emigración y de la confrontación con el Otro.

Dada la confluencia de elementos que testimonian la conciencia del exilio y la escritura del *entre-deux* la comunicación se centrará en la obra *Les ténèbres du dehors*, no sin por ello hacer referencia a su última novela publicada en 1999, *Le bel exil*, con la cual se establece una significativa relación tanto desde el punto de vista narrativo como temporal.

2. Vida y obra

> *Quizás eso sea lo que experimento que hay un exterior y un interior, y yo en medio. Quizás eso es lo que soy, la cosa que divide el mundo en dos, por una parte el exterior, por la otra el interior.*
>
> Samuel Beckett, *El innombrable*.

Afirma Ph. Lejeune en el *Pacto autobiográfico* que «Bertolt Brecht proponía a los actores trasladar su papel a la tercera persona y al pasado. Se trataba de una serie de ejercicios de repetición con el fin de favorecer el distanciamiento. Los autobiógrafos también son actores y algunos se suelen entregar a este juego de verdad.» (Lejeune, 1994: 89)

Emma Adela Martín Fischer, nacida el 25 de julio de 1931 en Larache, aparte de ser escritora, periodista y traductora, fue también actriz.

Hija de Emma Fischer, de origen bávaro, definida por la autora como una «Bovary, pasionaria de la República y humanista» y que ejerciera como profesora de lengua alemana en el Instituto-Escuela fundado por Francisco Barnés Salinas (ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1933-1936) y del onubense José Martín Blázquez, comandante de Estado Mayor durante la segunda República española, recibirá una educación políglota que marcará definitivamente su obra literaria. Inmediatamente después del nacimiento de Adelaida, la familia se establece en Madrid donde residirá hasta la sublevación de 1936, fecha en la que se desplazan a Valencia, ciudad desde la que Emma Fischer se exilia a Alemania con sus tres hijos: Valeriano, Alejo José y Adelaida, que apenas contaba cinco años. La esperanza de refugiarse en el país germano se ve truncada cuando la Gestapo descubre que Emma era esposa de un oficial de la República española. Ante las circunstancias, huyen a Bruselas.

Será en la capital belga donde Adelaida curse la educación infantil y gane sus primeros concursos de redacción en francés, escritos en los que ya se intuyen algunas de las temáticas desarrolladas en su obra posterior; la Guerra civil española, la lengua, la relación con sus padres y sobre todo, el exilio.

Su estancia en Bruselas concluye en 1944 cuando, tras la liberación de París, su padre, hasta entonces refugiado en Francia, invita a la familia a reunirse con él en la capital francesa. No obstante, José Martín Blázquez decidirá emigrar a Argentina y la escritora, aún niña, permanecerá junto a su madre en la capital francesa.

A la edad de catorce años comenzará a trabajar como obrera en una fábrica de juguetes y limpiando casas, a lo que seguirían sus eventuales trabajos como actriz y modelo de alta costura.

Su carácter proletario, autodidacta (abandona los estudios una vez finalizado el Bachillerato) y su cercanía con lo marginal se convierten en fuerzas motrices tanto para su vida como para la creación literaria, quedando definida por Marie Cayrade, del servicio de prensa de las ediciones Belfond como «une ouvrière en lettres.

Dicha formación autodidacta la llevará a trabajar como periodista de 1949 a 2002 en la sección dedicada a España y América Latina de la Radio-Télévision française (RTF) bajo la dirección de Ramón Chao, junto al que obtendría en 1984 el Primer premio del Concurso internacional de Radio, convocado por Radio Nacional de España, con motivo de una entrevista de la autora al escritor argentino Julio Cortázar para el programa radiofónico *Esbozos*, del cual era directora, y cuya versión reducida había sido publicada en la revista *Triunfo* en 1979.

Aparte de sus colaboraciones para dicha revista, ese mismo año, traduce al francés la novela *Sonámbulos al Sol* (1979) de la escritora cubana Nivaria Tejera, siguiendo con una trayectoria como traductora que había iniciado en la *Quinzaine littéraire,* desde su fundación en 1966 por Maurice Nadeau hasta los años 1980. En ella, traduce artículos al francés de autores como Carlos Fuentes, Henry Miller, Alexandre Soljenitsyne, Dieter E. Zimmer y Sean Gervasi, labor que combinaría con otras traducciones para el *Correo de la Unesco*.

Aunque participó en numerosas series de televisión y obras de teatro, su estreno en el cine como actriz le vendría de la mano de Luis Buñuel en *Belle de Jour* (en el papel de *bonne* de Catherine Deneuve) estrenada en 1967, así como en la coproducción franco-española *Los Ángeles exterminados* (1968) dirigida por Michel Mitrani y con guión de José Bergamín.

A los 37 años publica su primera novela autobiográfica, cuya revisión vendría de la mano de su amigo, el editor Maurice Nadeau, director de la colección *Les lettres nouvelles* de la Editorial Denöel. El título, que en el primer contrato de edición fuese *Paz, Sainte d'Avila,* en referencia a la ciudad de origen de su padre y de la que la propia autora siente ser originaria, acaba por concretarse en una cita de Esquilo: *Mais que l'amour d'un grand Dieu* (1968).

Ocho años más tarde, con su segunda obra *Gaston Lucas Serrurier. Chronique de l'antihéros* (1974) convertida en éxito de ventas, Adelaida Blázquez obtendría el beneplácito de la crítica y el reconocimiento como escritora.

La obra, testimonio de un obrero francés, se publica en la colección *Terre humaine* de la editorial PLON y es premiada con la medalla de oro de la crítica internacional en el Festival del Libro de Niza. Además, su amigo Philippe Lejeune, que la define como «autobiografía en colaboración, le dedica un artículo titulado *Ethnologie et littérature: «Gaston Lucas, serrurier»* en el que el autor la considera una «obra maestra del género» y en el que se cuestionaría sobre los límites del relato de vida elaborado a partir de la transposición literaria del testimonio oral.

3. Les Ténèbres du dehors

En 1981, avalada por la escritora, traductora y académica Florence Delay, Gallimard publica su tercera novela *Les ténèbres du dehors*, única obra traducida y publicada en España bajo el título de *Las Tinieblas exteriores* (Ed. Lumen, 1994), en la que deja testimonio de sus años de niña en el exilio.

En esta ficción autobiográfica, la autora reconstruye la palabra de la niña obligándola, según Lejeune, a «abandonar el código de verosimilitud autobiográfica y a entrar en el espacio de la ficción […] no se trata pues de recordar, sino de crear una voz infantil» (Lejeune, 1994: 250).

Se trata pues de la rememoración de una infancia exiliada a la que se añade en primer término la creación de una voz infantil por parte de una narradora que en momentos se cuenta en presente y en primera persona del singular, se interpela a través del monólogo en segunda persona, recurriendo a la actividad enjuiciadora del Superyo y se fantasea en tercera persona del singular, recreando ese distanciamiento bretchtiano al que se aludía más arriba.

> - Oye…
> - …
> - Oye, estoy muy harta.
> - …
> - Ya te digo que es muy serio.
> - …
> - Pero, por Dios, ¡contéstame de una vez! Te lo ruego…Te lo pido humildemente.
> - Y si yo no tengo ganas de contestarte. Ya ni siquiera sé quién es quién ni que hago yo aquí dentro.
> - Y yo Emma, ¿sabes tú quién soy? […] (Blázquez 1994: 73)
> Emma (voz en off)

> Dice que está harta. A la fuerza ha de estar harta si no para de mentir. […]Y además, no se llama como ella dice que se llama, así que ya podéis imaginaros el resto. (Blázquez 1994: 76)[3]

La voz de Emma, nombre de la madre y de la hija, aparece contenida en una única voz que recuerda la Trinidad del *moi/toi et Lui* de Paul Valéry.

En el capítulo V, «Emma se rebela» (al que pertenece el fragmento que se reproduce más arriba) que aparentemente pone en escena un diálogo, la voz de la madre y de la hija se imbrican creando un monólogo en el que se opera una suerte de transferencia materno-filial que culmina en el capítulo X «Un roman dans le roman» en el que Adelaida incluye, realizando una referencia intertextual a un libro ficticio, la novela de su madre en su propia novela, quedando la hija, metafóricamente embarazada de la palabra de su madre y ambas contenidas en «Ese libro único, eternamente recomenzado de época en época, siempre el mismo en una lengua y en otra, de una civilización a la otra, desde el origen de los tiempos…» (Blázquez 1994: 127)

El exilio en Bruselas se presenta como una suerte de cronotopo en el que tanto tiempo como espacio testimonian de un tránsito; el primero, de la infancia hacia la adolescencia; el segundo, referido a la emigración Madrid-Bruselas-París.

De forma paralela, es significativo el cambio de decorado, de las luces a las sombras o a las tinieblas. Ambos cambios, temporal y espacial, se operan con el telón de fondo de las descripciones de unos lugares de memoria sintomáticas del sentimiento de abandono y ruptura de la pequeña Emma (Adelaida) con una realidad configurada por un marco referencial que abandonará en 1936, cuando se exilia con su madre y sus hermanos desde España hasta los «cielos de catástrofe» de Bruselas[4].

> Es por la mañana, una mañana de Madrid, la luz, no, no se hablará de la luz, el cielo de un azul tan intenso, tan profundo, sin un toque de blanco, el aire impalpable, seco, de una levedad única en el mundo, basta, no quiero hablar de las mañanas de Madrid (Blázquez 1994: 38)

---

[3] Los textos en español, salvo indicación contraria, están extraídos de la traducción de Enrique Ortenbach publicada por la editorial Lumen en 1994 bajo el título *Las tinieblas exteriores*.

[4] La simbología de las luces y las sombras y la dualidad aparejada es un tópico en los textos sagrados y particularmente en la Biblia a la que la autora se refiere en múltiples ocasiones a través de distintos recursos intertextuales. Es necesario recordar que, el título de la obra, *Las tinieblas exteriores*, aparece en un pasaje del Evangelio según San Mateo, cap. VIII, versículo 12 que reza: «Mas los hijos del reino serán echados en las tinieblas exteriores: allí será el llanto y el crujir de los dientes.»

Adelaida relata a una patrulla de la *Feldgrau* que realiza un control rutinario en el tranvía de Bruselas el capítulo en el que, iniciada la Guerra Civil en España, su madre, Emma Fischer, escribe una misiva a Adolf Hitler suplicándole compasión por una madre alemana para que le expida, a ella y a sus hijos, un pasaporte a un país neutro. La niña rememora la sensación vivida en la azotea del número 36 de la calle Ponzano en Madrid, donde se encontraba el domicilio familiar.

Dicha España memorial, en un presente histórico y a través de estructuras impersonales (Es por la mañana […] No, no se hablará de la luz[…]) contrasta con el uso del pronombre personal de primera persona seguido de la rotundidad de los verbos declarar, demostrar o afirmar, utilizados en la descripción del ambiente vivido en la capital belga

> Yo declaro que en Bruselas, durante aquellos años, el sol había desaparecido completamente de la circulación y lo demostraré. Yo afirmo que aquellos años fueron una sucesión de inviernos. Que ni una sola vez, ni una sola, me oyes, hemos visto el sol brillar sobre nuestras cabezas en el curso de aquellos años.

Los contrastes oscilan pues entre dos fuerzas opuestas que marcan una obra con un sistema de representaciones binario en el que la narradora y la niña, ambas sujeto de la enunciación y sujeto enunciado, se convierten en esa «cosa que divide ambas partes, de un lado lo interior y de otro, lo exterior, aludiendo a la cita de Samuel Beckett utilizada por la autora en el paratexto.

La «petite Emma» (uno de los nombres que adopta en la novela), o quizá la Adelaida escritora, vive su niñez, al igual que sucediera con el escritor del «Innombrable, en un *entre-deux* marcado por «une image de l'Espagne à la fois intériorisé au niveau du vécu et distanciée par une langue et une écritures autres» como acertadamente describiera Jean Tena a propósito de tres escritores españoles de expresión francesa: Michel del Castillo, Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún. (Tena 1994: 58).

Se trata pues de un espacio fronterizo en el que se gesta «una división evidente de la personalidad, incluso una descomposición física debida a «un proceso irreversible de esquizofrenia cultural y lingüística[5](Blázquez 1999: 249)

En la voz de la niña reverberan las voces del «Otro, sea éste un padre ausente (y con él el sueño de una España inventada), sea una madre neurótica, sean unos hermanos depositarios de la *espagnolade*[6] o sean unas niñas que se convierten en el espejo cóncavo que inventara Valle Inclán para describir el esperpento

---

[5] La traducción es mía.

> El cuerpo de esas niñas participaba como lo demás de una esencia diferente. ERA INMARCESIBLE. […]Por preservado, inmunizado también él de por vida. Por limpio, liso, sin sombras. Por libre de vellosidades, mucosidades, carnosidades.
> Por refractario a las formaciones parásitas que yo veía florecer en el mío y, lentamente, insidiosamente, ensamblarse a mi persona […] (Blázquez 1994: 88)

Por tanto, el Otro, se presenta avalado por la pertenencia al grupo cultural y lingüístico y, de forma impersonal, por un espacio exterior hostil que se confronta a lo interior y, por ende, al seno materno

> La calle, en invierno y en verano. La calle, tanto si llueve como si hace un frio que pela o aunque el calor sea asfixiante. La calle donde Emma está condenada a errar bajo el mando de su hermano Alejo. […] Hay un punto en el que hermano y hermana coinciden: su afición a los lugares cerrados sobre sí mismos […] defendidos contra las tinieblas exteriores, (en los que) uno se siente en un abrigo inexpugnable. […]Aquella sensación de enclaustramiento deliciosa y nostálgica del seno materno!» (Blázquez 1994: 183, 190-191).

El mundo interior queda habitualmente asociado al espacio doméstico y a la figura materna, aunque no por ello queda diluida la presencia del Otro encarnada en sus hermanos que representan al sexo masculino, portavoz histórico de una verdad omnipotente, que son depositarios del valor simbólico de la herencia paterna que no es otra que la de los valores de lealtad, valentía y honor que se esconden bajo el concepto de la *espagnolade*.

> Debido a la disposición de los míos, yo represento a sus ojos, incluso aunque sea aún sólo en potencia, el ser singular que en todas sus fibras tiene algo de la madrépora[7] primitiva y cuya matriz es una esponja enviscada en las aguas profundas de la germinación. Aquella en la que todo invita a los ritos genésicos; es decir, al riesgo de la disolución suprema para su pareja, y a la que todo inclina a la pasividad; o sea, a una abdicación de la personalidad, que es el último grado del envilecimiento» (Blázquez 1994: 109-110)

La infancia se muestra como el ergástulo «prisión subterránea donde los romanos encerraban a los esclavos condenados a trabajos forzados» (Blázquez 1994: 12) que queda definido en el epígrafe del primer capítulo de los 16 más el post-scriptum en los que se divide la obra y que se titula «Un lamento continuo asciende del fondo de los ergástulos, frase, a su vez, extraída de las *Tentaciones de San Antonio* de Flaubert. «Una mazmorra alejada del tierno paraíso de la infancia»

(Blázquez 1981: 198) de la que Adelaida, tan sólo se libera a través de la insumisión a lo real:

> Una sola regla, un solo recurso: entregarse a la mentira sin reservas. […]Mentir es sumergirse, en pleno día, en lo más recóndito de la noche. Apenas habrás proferido una mentira, notarás que una bruma negra invade cada región de tu cerebro, preservándolo de toda solicitud exterior. Acoge esa bruma, déjala que te invada poco a poco, hasta que tu cuerpo se hunda también en ella. Cierra los ojos, cierra tu boca, cierra la menor de tus escotillas y sumérgete más profundamente aún, sin oponer resistencia, en los estratos más remotos de la noche sin fondo, tu noche, la noche que no pertenece a nadie, sino a ti. Ya estás, has ganado. Hete aquí sustraído al mundo, al tiempo de tus semejantes. Estás sordo, ciego, no le ofreces presa alguna a las tinieblas exteriores, el tiempo de los relojes ya no es el tuyo. Eres invulnerable. Has accedido a la inmunidad absoluta. (Blázquez 1994: 20)

En definitiva, una ilusoria inmunidad ante el Otro cuya conquista radica en la escritura de un personaje proteico cuyo «yo» se construye a través de una multiplicidad de voces: sea ésta la masculina de los hermanos y de su «histerismo hispánico» (herencia del padre), sea la de las niñas que le devuelven una imagen esperpéntica de sí misma, sea la de una madre cuya relación es una lucha de fuerzas que tiene que ver con una conquista de la niña: la de la voz, la palabra y con ella, la de una identidad que se esconde bajo un mismo nombre, Emma.

La obra finaliza cuando el invierno de 1943 toca a su fin. Acabada la Segunda Guerra Mundial, Adelaida emigra de nuevo con su madre a París donde, proletaria y autodidacta, se convierte en la autora marginal de una verdad con minúscula: la de una infancia exiliada cuya única salvación viene de la mano de la escritura, que le proporciona

> Ese lugar de destrucción de toda voz, de todo origen, neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, blanco y negro, en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia del cuerpo que escribe (Barthes 1987: 65)

Desde *Les ténèbres du dehors* hasta su última novela publicada *Le bel Exil* (1999), transcurren 18 años.

En esta última, su madre y sus hermanos son un recuerdo contado desde una voz pretérita y su padre está muerto. Adelaida se ha convertido en la madre que regresa desde el exilio a España para enterrar a su padre, José Martín Blázquez, tratando así de restituir la memoria de su hija que es la suya propia, la de una niña:

> Trop occupée qu'elle est, comme toutes les petites filles, comme tous les enfants du monde, à se raconter des histoires à elle-même (Blázquez 1999: 339).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERCA, M., *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.

BARTHES, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*: Barcelona: Ed. Paidós, 1987.

BLÁZQUEZ, A., *Mais que l'amour d'un grand Dieu.* París: Denoël, (coll. Lettres nouvelles), 1968.

--- *Gaston Lucas, serrurier.* París: Plon, (coll. Terre humaine), 1976.

--- *Les ténèbres du dehors.* París: Gallimard, 1981.

--- *Le noir animal.* París: Belfond, 1988.

--- *Grisélidis cherche un Mari.* París: L'école des loisirs, 1989.

--- *La ruche.* París: Belfond, 1990.

--- *Le prince vert.* París: Belfond, 1995.

--- *Le bel exil.* París: Grasset, 1999.

KOHUT, K., *Escribir en París. Entrevistas con Fernando Arrabal*, *Adelaïde Blasquez, José Corrales Egea, Julio Cortázar, Agustín Gómez Arcos, Juan Goytisolo, Augusto Roa Bastos, Severo Sarduy, Jorge Semprún*. Barcelona: Hogar del libro, 1983.

LEJEUNE, Ph., *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

--- «Ethnologie et littérature. *Gaston Lucas, serrurier*», *Études rurales,* 97-98, 1985, pp.69-83.

TENA, J., *Trois écrivains espagnols d'expression française: Michel del Castillo, Agustín Gomez-Arcos y Jorge Semprún. Images et influences de l'Espagne dans la France contemporaine*. Béziers: Presses universitaires de Perpignan, 1994.

MAINER, J.C., «Consideraciones sobre el lugar del exilio de 1939 en la construcción de la literatura española», *Migraciones y exilios*, 3, 2000, pp.51-57.

Arthur Cravan, ¿un precursor de la autoficción?

Maite NOENO CARBALLO
Universidad de Zaragoza

1. Introducción

La autoficción supone un espacio abierto donde se mezcla la realidad y la ficción, un género cuyos rasgos se contradicen pero a la vez ofrecen interesantes posibilidades. A día de hoy es un género en boga, ya que el ideario posmoderno permite esta separación del individuo, la disolución del yo para reinventar otro yo, «la posibilidad de inventarse a sí mismo, diseñando su propio personaje» (Alberca 2007:41).

El término de la autoficción se ha circunscrito tradicionalmente a creadores del último cuarto del siglo XX. Por lo tanto, es posible plantearse si la obra de algunos escritores o artistas de épocas precedentes podrían entrar o no en la categoría de precursores de la autoficción. Es el caso del escritor suizo de principios del siglo XX, Arthur Cravan, cuya peculiar producción literaria y experiencia vital, cuando no confundidas, le convierten en un candidato ideal para entrar en la categoría mencionada. No en vano, Cravan ya ha sido incluido tradicionalmente como un precursor del Dadaísmo. Otros, como Vila Matas (1985: 13) le han incluido, por la brevedad de sus obra dentro de la «literatura portátil», debido a la escasez de su obra, y cierto espíritu innovador o cultivar el arte de la insolencia, así como mantener una tensa convivencia con la figura del doble.

El objetivo de este artículo es responder hasta qué punto Cravan y su obra cumplen o no los requisitos más comúnmente atribuidos a la autoficción para poder considerarlo un precursor del género.

A continuación se va a presentar brevemente a Arthur Cravan y su obra, dado lo desconocido de este autor. En el siguiente epígrafe se contrastarán las características del concepto de autoficción en la obra de Cravan para acabar con unas breves conclusiones.

2. La breve vida de un escritor polemista.

En todas las épocas surgen personajes que nos sorprenden y nos muestran una nueva concepción del arte y la literatura. Es el caso de Arthur Cravan, nacido Fabian Lloyd, en el seno de una familia burguesa de Lausanne en 1887. Cravan forma parte de esa pléyade de poetas que murieron jóvenes, como su amado Arthur Rimbaud, de quien toma el nombre. Eran los albores del siglo XX,

tiempo antes de que el mundo se convulsionara con las guerras mundiales, cuando irrumpe esta figura. Boxeador, poeta, conferenciante, y devoto de Oscar Wilde, su tío, cuya figura explotara en sus fantasías literarias. Ejercerá, asimismo, de sobrino del susodicho autor desde que el secreto de familia es desvelado. Wilde había sido encarcelado por sus amores con Lord Alfred Douglas, y por lo tanto repudiado. Este acontecimiento cambia su forma de entender el mundo, ya que una parte de él parece identificarse con el escritor de origen irlandés. En 1910 deja su familia para irse a París, dejando atrás a Fabien Lloyd para ser Arthur Cravan. Con casi dos metros de estatura, rubio y atlético se descubre como boxeador antes que poeta, llegando a ostentar varios títulos, aunque sus profesiones fueron variadas hasta irrumpir en el mundo literario.

Su entrada en la literatura se debe a una pequeña revista de producción propia: *Maintenant* aparecida entre abril de 1912 y abril de 1915. En ella muestra, como ya apuntó el mismísimo André Breton, un gran sentido del espectáculo como «la del luchador ambulante o del domador» (Breton 2005: 315). En los escasos números editados de la revista encontramos una miscelánea de poemas, críticas de arte, y artículos donde, como hemos mencionado, fantasea especialmente con la figura de Wilde en pintorescos artículos como: «Documents inédits sur Oscar Wilde», «Oscar Wilde est vivant», «L'appartement d'Oscar Wilde», etc. y donde firma con diferentes pseudónimos[1]. También describirá directamente sus experiencias poéticas y pugilísticas en «Poète et boxeur», incluido en el número 5 de *Maintenant.* Todo bajo un filtro ficcionado, y con gran sentido del humor.

El planteamiento de la revista adquiere un tono crítico, lleno de humor y exhibicionismo. Con *Maintenant,* Cravan consigue la notoriedad que buscaba por medio mundo. Charlas, conferencias, y numerosas apariciones públicas que le darán la oportunidad que busca. La provocación se convierte en el foro perfecto donde defender una causa egoísta, que no era sino su propia gloria, convirtiéndose así en autor y personaje. La obra de Cravan hay que entenderla desde su vida. *Maintenant* no sólo será una revista, sino que va a convertirse en una autobiografía donde mezcla la realidad y la ficción.

El joven Cravan se dedica a vivir su vida de forma intensa. Llamado por la provocación, y dando rienda suelta a todas sus inquietudes, consigue una existencia que por su intensidad parece contener varias vidas. Considerada como un pequeño tesoro para las vanguardias, su breve pero intensa obra le bastó para entrar en la historia de la literatura, siendo incluso incluido en la *Antología del humor negro* de Breton.

[1] Fabien Loyd utiliza en Maintenant de diferentes pseudónimos: Arthur Cravan, Edouard Archinard, W. Cooper, E. Lajeunesse, Robert Miradique et Marie Lowitska.

3. Arthur Cravan, ¿un precursor de la autoficción?

Arthur Cravan se adentra en una narración que mezcla ficción y realidad. A partir de ciertos datos autobiográficos recrea la realidad. Cravan, desde su excentricidad, fue un adelantado. Su obra, a través de una expresión narcisista, inventa una forma «cravaniana» de estar en el mundo. Sin ir más lejos, explora una serie de prácticas que se acercan a la autoficción tiempo antes de que se acuñe el término. Mucho antes que Phillippe Lejeune comience a definir los parámetros y a aportar los rasgos específicos que diferencian la autobiografía de la autoficción.

Cuando se habla de autoficción hay que detenerse en los estudios de Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1969), posteriormente ampliados en *Je est un autre,* y del término acuñado por S. Dubrovsky como «autoficción» desde la aparición de su novela *Fils* (1977), dándole el sentido final al término. Aunque mucho se ha dicho y escrito sobre este término, como señala Alberca (2008: 200) parece haber, por parte de los críticos, cierto consenso sobre algunos aspectos:

> Una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, en el que el autor manifiesta una evidente determinación de novelizar su vida, y en el que, además, como signo evidente de dicha intención, el narrador/protagonista comparte el mismo nombre propio con el autor, estableciéndose así una inequívoca relación identitaria entre ambos.

¿Por qué proponer a este autor como un precursor de la autoficción? Una de las premisas que nos aproxima, es el hecho de que para Cravan la vida y la literatura van unidas; están vinculadas porque Cravan convierte toda su vida en espectáculo, ya sea a través de la literatura o subido en una tarima de conferenciante.

Doubrovsky ya apuntó que la autobiografía moderna consistía menos en pintarse que en escribirse. Y cierto es que Cravan se convierte en literatura a través de sus escritos. En términos de Doubrovsky diríamos que se escribe.

A nivel teórico, el primer escollo que encontramos al hablar de autoficción en la obra de Cravan, es que se plantea desde la novela, género que jamás exploró el poeta: «Así pues, una autoficción, aunque es una novela o se presenta como tal, parece una autobiografía y podría serlo, pero también podría ser su simulación, es decir, una pseudo-autobiografía en la que el autor es un personaje novelesco» (Alberca 2008: 200).

Cravan no tiene creación novelesca; aún más, ni siquiera coincide con ninguna de las categorías que se proponen cuando se habla de textos autobiográficos (Caballé 1995: 40), aunque el autor sí se convierte en narrador/protagonista como propone la autoficción. Este motivo no impide que la

obra cravaniana sea considerada como una autobiografía, pese a no coincidir con el género que, a priori, parece definirla:

> *Maintenant* est une autobiographie morcelée, à mi-chemin entre le rêve et la confession, un objet littéraire non identifie, singulier, d'où, entre deux provocations, deux blagues, émerge peu à peu, le portrait d'un voyou et d'un dandy, d'un poète et d'un boxeur, d'un géant et d'un enfant, d'un homme qui n'est si infortuné que parce que mille âmes habitent un seul corps. (Escuela de Letras 2010)

Aunque la obra de Cravan posee ciertos rasgos autobiográficos, no ofrece la posibilidad del «pacto autobiográfico» que propone la teoría de Ph. Lejeune. Entendiendo como pacto autobiográfico o pacto de verdad «una situación comunicativa con tres vectores principales: autor-texto-lector [..]El texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre si mismo» (Alberca 2007: 66). El lector asume entonces la veracidad de lo narrado, pero para que el pacto sea completo el autor deberá anunciar que se compromete a contar la verdad. Un compromiso firme donde «para convencer al lector de que quien dice «yo» en un texto explícitamente autobiográfico es la persona que firma la portada, y por tanto se responsabiliza de lo que ese «yo» dice» (2007: 67).

En la obra de Cravan, al no tratarse de un autobiografía al uso, no encontramos la sinceridad propia de este género, aunque sí la libertad imaginativa de la novela, con lo que a su manera cumpliría con el pacto novelesco o pacto de ficción, y que según Alberca retomando las palabras de Lejeune en el curso de una entrevista: « El pacto de ficción nos deja mucho más libres, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está focalizada en el autor, sino en el texto y la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario» (2007: 70).

Esta apreciación hay que tomarla con precaución, ya que el «pacto novelesco» alude de nuevo a la novela, y como ya hemos mencionado es un género que Cravan no explora. Ahora bien, esto no impide que el autor transmita a sus textos este «principio de distanciamiento del autor con su narrador» (2007: 70).

Como vemos las autoficciones suponen una ambigüedad ya que se sirven de los dos pactos claramente contradictorios, y de los cuales Cravan no cumpliría sino a su manera el pacto de ficción, ya que sus textos no pueden establecerse como una autobiografía auténtica. El autor nos adentra en su vida a través de artículos que rozan lo periodístico y lo ensayístico, y sobre todo a través de la poesía, todo ello de forma fraccionada. No hay que perder de vista que la obra del poeta-púgil se publica en la revista *Maintenant,* lo que significa que se narra por entregas. A pequeñas pinceladas, el lector se va haciendo a la idea de quién se

esconde bajo los artículos, crónicas y poemas que contiene la revista. Este rasgo, esta serie de rebanadas autobiográficas, no debe suponer un motivo para alejarse de la noción de autoficción, ya que el concepto ha evolucionado hasta alcanzar a otros ámbitos, otros medios. Poco a poco, la autoficción abarca más de un espacio, o mejor dicho, soporte, en consonancia con nuestros tiempos:

> Desde este punto de vista, me atrevo a considerar la autoficción literaria y plástica como un fenómeno cultural, que confluye o guarda una evidente sintonía con algunas de las principales bases del ideario posmodernista, como son la plasmación de un sujeto neo-narcisista y la concepción de lo real como un simulacro. No se trata de una innovación puramente formalista o de una novedad o moda más (que también), sino que la autoficción conforma una determinada imagen de nuestro tiempo, consecuencia de la nueva configuración del sujeto y de su nueva escala de valores (Alberca 2007: 45).

Esto ya no supondría un problema, ya que como vemos el término autoficción abandona el molde novelesco e incluso literario para adquirir otras hormas. Deja de ser, por tanto, algo rígido. Podría, incluso, contemplarse como una novedad dentro del género. Como vemos ya no es necesaria una estructura novelesca para entrar en territorios denominados como autoficción. Tenemos, además, un autor que es protagonista, relata su existencia real a partir de los rasgos que mejor lo identifican, como un acentuado narcisismo. Los rasgos característicos de Arthur Cravan no son sino el sentido del humor y la posibilidad de otras vidas, aspectos mencionados explícitamente en la definición de la autoficción: « L'autofiction met l'accent sur la métamorphose et le travestissement, sur l'exploration de l'altérité, sur la possibilité de vivre d'autres vies tout en passant des intermédiaires qu'impose le roman » (García 2009: 150).

Se ha dicho muchas veces que en literatura «el escritor no tiene porque aguantar el fastidioso aburrimiento de una sola vida y una única personalidad» (Alberca 2007: 44). La literatura ofrece la posibilidad de vivir varias vidas, de explorar otras vivencias a partir del propio imaginario. Cravan no buscaba escribir sus memorias ni su autobiografía de forma intencionada, lo que necesita era hablar de sí mismo, de los múltiples «yos» que se encerraban en él, posible motivo que le lleva a ficcionar su vida: «Cravan souffre réellement de sa funeste pluralité mais il accepte: Je veux aussi montrer les étrangetés de mon caractère, foyer de mes inconséquences; ma détestable nature [..] Je veux vous les faire deviner afin que vous ne me détestiez point, comme, tout à l'heure, vous seriez peut-être tenté de le faire en me lisant. » (Les excentriques 2011).

Los escándalos y sus críticas feroces ponían de manifiesto un gusto por la provocación. Sus escritos y conferencias reflejaban un personaje entrañable pero también descontrolado: «Para Cravan la literatura -y el arte en general- solo puede

entenderse desde la perspectiva de la polémica que logra generar y de las llagas que es capaz de remover» (Escuela de letras 2010).

Una vez adentrados en su obra percibimos la necesidad de grandes dosis de exhibicionismo. Convirtiéndose en personaje, salta de sus propias páginas para alcanzar la notoriedad que buscaba: ««Cravan practicó una de sus habilidades más desarrolladas, la conferencia-performance (polémica), improvisando un inestable y etílico striptease que provocó un escándalo entre la mojigatería local» (Escuela de letras 2010). Polémica que aumentaría al llegar a los Estados Unidos, donde en el transcurso de una de su intensas conferencias acabaría en manos de la policía, y posteriormente encerrado en la prisión de Sing Sing. Como dijo el autor mismo en uno de sus poemas: «Tout grand artiste a le sens de la provocation» (Cravan 1992: 93).

Para el poeta púgil el escándalo no era sino la herramienta que le permitía desbarrar y adquirir notoriedad. Ahora bien, esta provocación no buscaba tanto escandalizar al prójimo como liberar las otras almas contenidas en él, como ya apuntara Picabia: «Ne voir en Cravan qu'un provocateur grossier, un cabotin en mal de publicité, serait une erreur. Cravan ne s'efforce pas tant de provoquer les autres que de se provoquer lui-même, afin de donner à chacune de ses mille âmes une occasion d'exister » (Les excentriques 2011).

Lo que nos lleva de nuevo a retomar el tema central de la obra cravaniana: su persona. La liberación de su « bio ». El sujeto narcisista que contribuye a dar sentido a la autoficción. Los diferentes «yos» que han mostrado lo acertado de su escritura. Enseñando con esta liberación la complejidad del sujeto. Versos como los contenidos en el poema *Des Paroles* muestran el conflicto con esas otras almas que mencionaba Picabia: « Ne pensez pas qu'un jour il vous sera permis de vous dire «je suis de moi-même l'ami », et de faire avec vous la paix définitive vous resterez livrés de vos alternatives [..]Plutôt que d'être pur acceptez-vous nombreux » (Cravan 1992 :38).

Entendemos que para Cravan esto suponía un problema: «Yo, que me sueño incluso en las catástrofes, digo que si el hombre es tan desdichado es porque mil almas habitan un solo cuerpo» (Escuela de letras 2010).

En cualquier caso, la literatura es una experiencia personal; ya sea cimentada en la realidad o en la ficción, el autor busca transgredir ciertos limites, que en muchos casos van más allá de su obra: «El siguiente paso consistió en convertir la vida del escritor, del músico, del pintor, en una obra más de su creación y su imagen pública, en un logotipo» (Alberca 2007: 23).Y eso, es lo que hace Cravan. Obra y vida se fusionan de tal modo que el autor se convierte en un personaje público que va más allá de su propia obra. Quizá Arthur Cravan,

inspirado por su tío Oscar, decidió seguir la estela marcada por él tiempo atrás, y alcanzar el objetivo de hacer de su vida una obra de arte.

> Oscar Wilde, sin duda un precursor en este sentido, lo comprendió y lo practicó con plena conciencia (también lo padeció) y acertó a expresar esta contradicción del artista moderno en una frase brillante de *El retrato de Dorian Grey,* cuando el personaje de Lord Henry Wotton le espeta al pintor Basil Hallward: «Que hablen de uno es espantoso. Pero hay algo aún peor: que no hablen» (2007: 23).

Cravan comparte con su tío la necesidad de notoriedad, y de trascender más allá de las páginas de sus escritos. Cravan saltó de la literatura a la vida real en forma de «performance avant la lettre». Una vez más se adelanta a su tiempo y ofrece toda una serie de golpes efectistas en sus apariciones públicas. Llevó al público interesado no sólo un fragmento de lo que suponía su escritura sino de su vida casi al completo, como lo hacen ahora los artistas contemporáneos.

La autofición busca, además, un efecto creativo, provocado por el componente imaginario y el sentido del humor: « Elle possède une dimension ludique incontournable qui a son importante dans la réception: l'autofiction est une invitation à lire entre les lignes, à dévoiler des énigmes, en un mot, à participer à la lecture de manière créative. » (2009: 150). Si hay un rasgo que caracterice la obra de Cravan es el sentido del humor. Todo aquello que escribió estaba lleno de sentimiento y de un humor tierno e irónico que son, sin duda, el sello indiscutible de su obra. Incluso en la correspondencia con su familia no escatimó este fabuloso detalle y que nos acerca a un autor entrañable. Su literatura juguetona, afilada y arrogante le valdrá gran reconocimiento por parte de las vanguardias del siglo XX. Dos años antes de que Tristan Tzara y Hans Arp inaugurasen el dadaísmo, Cravan fue «profeta del dadaísmo» como dijo Blaise Cendrars. También fue subido al panteón de los precursores del surrealismo, no sólo como poeta, sino por su amplitud incuestionable. Sin duda alguna, su sentido del humor nos acerca al autor, a la verdad de Fabien Lloyd.

3. Conclusión

Como hemos observado la autoficción posibilita un juego de alteridades, permite una convivencia distinta con el yo, jugando asimismo con las metamorfosis y con el disfraz. La posibilidad de vivir otras vidas a través de nosotros mismos. Nuestra propia vida reinventada, autoficcionada, quizá como una búsqueda de una nueva identidad o de la propia. Para los detractores de la autoficción, no deja de se un género forzado, artificial, que se contrapone a la naturalidad que se ha querido ver en otros géneros como los diarios íntimos, las confesiones o la autobiografía.

Precisamente, al cuestionarnos sobre la posible inclusión o no de Cravan dentro del género de la autoficción, uno de los aspectos más relevantes de su obra es su difícil clasificación dentro de esa naturalidad del género autobiográfico. Tanto en sus escritos como en sus «performances» (pugilísticas y literarias) el exhibicionismo es la nota predominante. Pero este exhibicionismo en Cravan no es gratuito, ni un simple reflejo de un narcisismo desmesurado. Por el contrario, la autoficción le sirve para mostrar y afirmar un yo compulsivo y plural, rasgo fundamental del género. A la vez, realidad y ficción se mezclan, hasta el punto de hacerse indistinguibles, como un todo creativo. Basten dos ejemplos; por un lado su estrafalario combate contra el ex campeón del mundo de boxeo Jack Johnson en Barcelona en 1916, que luego relataría en un artículo, cual si todo hubiese sido una invención literaria[2]. Otro buen ejemplo es su insistencia en su papel de sobrino de Oscar Wilde (que lo era realmente), hasta el punto de asegurar que su tío le había visitado después de muerto, lo que aconsejaría abrir su tumba[3]. Su propia y extraña desaparición en México se diría parte también de su creación artística. «De Cravan puede decirse que su mejor obra fue desaparecer, sin dejar huella alguna, en aguas de México» (Vila-Matas 2007: 47).

En el apartado anterior se han mencionado algunos de los requisitos básicos para considerar a un autor dentro o no del género de la autoficción. No empleando la novela ni el relato, Cravan puede considerarse perfectamente un precursor del género de la autoficción, ya que la autoficción se ha convertido en un género mestizo, en una variante posmoderna de la autobiografía ampliando los moldes. Pero lo más interesante, es que su obra juega con sus múltiples identidades, confundiendo vida y arte, haciendo de la performance un recurso básico, y empleando siempre un humor provocador al tiempo que creativo. Más aún, su trasgresión de los límites le lleva a ampliar la frontera de los géneros literarios, confeccionando su propio personaje a través de muy distintos formatos que irían desde los artículos de su revista *Maintenant* hasta sus escandalosas conferencias.

Basta repasar las múltiples anécdotas existentes en la breve vida de Arthur Cravan para convencerse de que no sólo fue un precursor del dadaísmo, sino

---

[2] En el artículo «Arthur Cravan contre Jack Johnson» Cravan relata el combate realmente sucedido en Barcelona en la primavera de 1916, aunque la forma en la que narra el acontecimiento hace dudar de si en realidad sucedió o no.

[3] En el artículo «Impossible de trouver quelqu'un qui ait vu Wilde mort» publicado en el *New York Times*, Paris, 8 noviembre de 1913, Cravan recoge el rumor, difundido hace ya tiempo, de que Wilde seguía vivo y expone la posibilidad de abrir el ataúd donde yace su tío en el cementerio Père-Lachaise.

también del genero autoficcionado, y la senda que él exploró puede seguirse fácilmente hasta autores presentes como Sophie Calle o Cindy Sherman.

REFERENCIAS BIBLIOGRÀFICAS

AGUSTÍ FARRÉ, A., «Autobiografía y autoficción». Garoza revista de *la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular,* nº 6, 2006, pp.9-18

ALBERCA, M., *Autoficción de un gozador de placeres efímeros*. [En línea] Olivar, 9 (12) http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3714/pr.3714.pdf

---, *El pacto ambiguo: De la autobiografía a la autoficció*n. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

BRETON, A., *Antología del humor negro.* Barcelona: Anagrama, 1991.

CABALLÉ, A., *Narcisos de tinta*, Madrid: Megazul, 1995.

CRAVAN, A., *Oeuvres, poèmes, articles, lettres*. París: Editions Gérard Lebovivi, 1992.

DEL POZO, A., «La autoficción en París nunca se acaba by Enrique Vila-Matas» [En línea], 452 F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 89-103, [consulta 25 de abril 2011] http://www.452f.com/issue1/la-autoficcion-en-paris-no-se-acaba-nunca-de-enrique-vila-matas/ >.

Escuela de letras. Web de la *Revista de literatura crítica* de EDL. Artículo nº: 223 | 22-11-2010. http://www.escueladeletras.com [Consulta: 3 de mayo de 2011].

LEJEUNE, P., *Je est un autre*. París: Editions du Seuil, 1980.

Les excentriques [En línea] http://www.excentriques.com/cravan/index.html [Consulta: 5 de abril 2011]

VILA-MATAS, E., *Bartebly y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2007.

VILA-MATAS, E., *Historia de la Literatura Portátil.* Barcelona: Anagrama, 1985.

ANEXO

Antología del humor negro. André Breton

Entre abril de 1912 y *abril de* 1915 *aparecen* y *desaparecen los cinco números, hoy inencontrables, de la pequeña revista* Maintenant, *dirigida por Arthur Cravan. Éste muestra una concepción enteramente nueva de la literatura y del-arte que corresponde a la que podría ser, en el terreno del gran espectáculo, la del luchador ambulante o del domador. Llevado de su odio a las librerías enrarecidas donde todo se confunde y, aunque nuevo, está lleno de polvo, Cravan empuja delante de sí el stock de ejemplares de* Maintenant *en un carrito sin toldo: ¡veinticinco céntimos el ejemplar! La cortísima y limitadísima experiencia en cuestión parece, a distancia, haber ejercido una virtud descongestionante de primer orden. Es imposible no encontrar en ella los signos precursores de* Dada, *pese a que la solución buscada allí al malestar intelectual escape por un lado completamente diverso. Se propone rehabilitar el temperamento, en el sentido físico de la palabra (ya no regresión hacia la infancia del hombre, sino hacia la del mundo, la prehistoria, amor al tío, en este caso Oscar Wilde, presentado en sus últimos años como un paquidermo: «Le adoraba porque parecia un gran animal»; para describirse a sí mismo el poeta encuentra estos acentos líricos: «Doblé mis dos*

metros en el auto donde mis rodillas avanzaban hacia dos mundos encristalados y veía sobre los adoquines que difundían sus arco iris los cartílagos granates cruzar los bistecs verdes»). En igual medida en que profesa que «todo gran artista tiene el sentido de la provocación», sus medios predilectos son la confesión cínica y *la injuria. Aquello que Rimbaud confiesa llorando: «No comprendo las leyes; carezco de sentido moral, soy un bruto ... Soy una bestia, un negro», Cravan lo traspone al terreno de la apología, de la reivindicación total: «Todo el mundo comprenderá que prefiero un gran San Bernardo obtuso a la señorita Panfreluche capaz de ejecutar los pasos de la gaviota* y, *en cualquier caso, un amarillo a un blanco, un negro a un amarillo* y *un negro boxeador a un negro estudiante». Sin perjuicio de las apreciaciones erróneas a que le lleva, en pintura, su gusto electivo por boxeadores, nadadores* y *demás especialistas del entrenamiento muscular, Cravan ha firmado, en el número* 4 *de* Maintenant, *una crítica del Salan des Indépendants que sigue siendo la obra maestra del humor aplicado a la crítica de arte: «Cuán lejos estamos -exclama- de los accidentes de ferrocarril: Maurice Denis debería pintar en el cielo, pues ignora el esmoquin* y *el queso de los pies. No* es *que yo considere muy audaz pintar un acróbata o una persona cagando, ya que, al contrario, estimo que una rosa hecha con novedad es mucho más demoníaca ... Si gozara de la gloria de Paul Bourget me exhibiría todas las noches en taparrabos en una revista de music-hall* y *les aseguro que haría taquilla».*

No satisfecho durante la guerra de haber conseguido ser desertor de varios países, Cravan todavía se *esfuerza en atraer sobre su persona la atención* y *la desaprobación más tumultuosas. Llamado a conferencias en Nueva York sobre el humor, sube completamente borracho al escenario* y *comienza a desnudarse, en espera de que la sala se vacíe* y *vaya la policía a buscarle; en España, desafía al campeón del mundo Joe Johnson* y *se hace noquear al primer round. En* 1919 *se señala su paso como profesor de cultura física en la academia atlética de México: prepara una conferencia sobre arte egipcio. Sus huellas se pierden poco tiempo después en el golfo de México, donde embarcó de noche en un barco ligerísimo.*

1. Arthur Cravan dirigió durante un tiempo una academia de boxeo en Barcelona, situada en la calle Conde de Asalto; y su combate contra el campeón del mundo Jack Johnson (no Joe, como dice André Breton) se celebró en la Plaza de Toros de Las Arenas en 1916, siendo Arthur Cravan el único boxeador que osó enfrentarse con la terrorífica pegada del campeón del mundo, pese a que éste estuviera entonces en ya franca decadencia gracias a una vida desordenada impropia de cualquier pugilista y persona de bien. (N. *del T.)*

Écritures au service de l'art : Mme de Staël et George Sand

Antonia PAGÁN LÓPEZ
Universidad de Murcia

Les échanges entre la pratique de l'écriture et de l'art deviennent fréquents dans le contexte artistique du XIXe siècle et constituent un sujet de réflexion tout au long du siècle. Des influences contextuelles interpénètrent les domaines littéraire et artistique sous ses diverses facettes : peinture, sculpture, musique et se nourrissent du travail d'écriture, laquelle à son tour puise ses sources d'inspiration de façon parallèle dans les arts plastiques.

Mme de Staël et George Sand partagent le goût de l'émotion musicale qui répond au contexte culturel et aux exigences de la sensibilité artistique du XVIIIe siècle. Elles privilégient les évocations de la nature, en héritières spirituelles de Rousseau dont la tonalité lyrique annonce la sensibilité romantique. Au confluent de deux siècles, Mme de Staël, comme les auteurs des Lumières, est persuadée que l'écrivain doit assumer un rôle actif dans la société. A son tour George Sand incarne la tendance romantique qui considère l'écrivain tel un éveilleur de consciences. L'écriture devient pour elles une arme au service des idées, de l'expression artistique, et une épreuve incontestable de liberté.

Le thème de l'art a été amorcé par Madame de Staël dans *Corinne ou l'Italie*, 1807, et plus tard, au tournant des années 40 par George Sand dans *Consuelo*, en 1842. La création artistique se profile avant tout dans ces deux romans par le biais de deux figures féminines : Corinne et Consuelo. Le roman de Madame de Staël est un document riche en considérations sur l'œuvre d'art, soit littéraire, picturale, sculpturale ou musicale, incarnée dans l'emblématique Corinne[1], brillant esprit doué d'une grande sensibilité pour les arts; elle possède les charmes de l'éloquence, auxquels s'ajoutent les dons de la poésie et du dessin, outre ses talents d'actrice tragique et de gracieuse danseuse :

> L'un disait que sa voix était la plus touchante d'Italie, l'autre que personne ne jouait la tragédie comme elle, l'autre qu'elle dansait comme une nymphe, et qu'elle dessinait avec autant de grâce que d'invention. Tous disaient qu'on n'avait jamais écrit ni improvisé d'aussi beaux vers, et que, dans la conversation habituelle elle avait tour à tour une grâce et une éloquence qui charmait tous les esprits (Madame de Staël 1985 : 50)

---

[1] Le patronyme renvoie à la grande poétesse grecque (VIe-Ve av. J-C ?), béotienne comme Pindare. Elle composa de poèmes lyriques et vainquit Pindare aux jeux poétiques de Thèbes.

Son dévouement aux arts lui attribue une fonction presque sacrée et sa beauté intemporelle lui permet d'être comparée à celle des statues antiques : « ses bras étaient d'une éclatante beauté, sa taille grande mais un peu forte, à la manière des statues grecques, [...] son regard avait quelque chose d'inspiré [...] elle donnait à la fois l'idée d'une prêtresse d'Apollon, qui s'avançait vers le temple du Soleil » (Madame de Staël 1985 : 52). Cette image de la poétesse offre une frappante symétrie avec celle de la cantatrice bohémienne, Consuelo, investie d'une mission presque divine dans la consécration de son art: « …te voilà prêtresse du dieu de l'harmonie ; les Muses sont vierges, et celle qui se consacre à Apollon devrait faire le serment des vestales » (Sand 1959 : 464, vol II). C'est ainsi que son maître la conçoit toute pureté et chasteté, dévouée au culte du dieu de la prophétie et de la musique.

Corinne, lors de son improvisation au Capitole, telle *une Sibylle triomphante,* elle est habillée à la manière de La Sibylle du Dominiquin [2] avec laquelle s'identifie : « [...] un schall des Indes tourné autour de sa tête et ses cheveux du plus beau noir entremêlés avec ce schall ; sa robe était blanche ; une draperie bleue se rattachait au-dessous de son sein, et son costume était très pittoresque » (Madame de Staël 1985 : 52). Dans ce portrait se réunissent la prégnance de la culture mythologique et la source d'inspiration picturale, le statisme de l'image du Dominiquin, qui représente un moment figé dans le tableau est sauvé par le privilège de l'écriture d'évoquer une suite d'actions, qui permettent d'animer l'arrivée au palais, la déclamation de l'héroïne, l'éclat de la musique et les honneurs rendus par le peuple à l'illustre poétesse.

La remarquable récitation de Corinne au Capitole, à Rome, se double de la mise en scène au Cap Misène. L'artiste y déploie tout son art sous le regard captivé de Lord Nelvil, Oswald, pair anglais épris d'art et de l'Italie, dans un spectacle où danse et musique s'allient. Ce site emblématique, d'où l'on découvre Le Vésuve et le golfe de Naples, et « où la nature, la poésie et l'histoire rivalisent de grandeur » (Madame de Staël 1985 : 349) est imprégné de traces mythologiques. Comme la prophétique Sibylle la poétesse croit aux présages de la destinée et chante des vers dans ces lieux mythiques, signes intertextuels qui font référence à l'enfer d'Enée, à l'antre de La Sibylle, et au temple d'Apollon entre autres. Dans son doux chant de la nature elle met en relief le fort lien existant, chez les antiques,

---

[2] Chez les anciens, femme à laquelle on attribuait le don de la prophétie. La Sibylle, Muse de la musique, formulait ses prédictions en vers hexamètres grecs. Plusieurs peintres ont immortalisé cette figure féminine, dont Michel-Ange dans les fresques de La Chapelle Sixtine et Le Dominiquin au XVIIIe siècle; ce dernier en réalise deux versions, que Madame de Staël a contemplées, d'après ses *Carnets de voyage,* l'une à Bologne et l'autre au palais Borghèse à Rome.

entre la nature et la poésie : « la nature jadis ne révélait ses secrets qu'à la poésie » (Madame de Staël 1985 : 349). L'image de Corinne déployant ses talents constitue un récit picturalisé donné à voir par la narratrice, qui sera source d'inspiration picturale, dont le témoignage plastique le plus évident est le tableau de Gérard *Corinne au Cap Misène*[3] : Corinne, transportée par sa rêverie, dépose sa lyre et interrompt son improvisation, contemplée par Oswald ému et admirée par ses amis, sensibles à la beauté de son art.

Corinne, personnage riche en implications symboliques, ne semble pas participer seulement à une ascendance divine par son génie mais est aussi le résultat de l'héritage artistique italien, dont elle est le symbole : « c'est l'image de notre belle Italie [...] une admirable production de notre climat, de nos beaux-arts, comme un rejeton du passé, comme une prophétie de l'avenir » (Madame de Staël 1985 : 57) dira le prince Castel-Forte, l'un de ses amis le plus fidèles.

Le ton passionné et les modulations de sa voix accordent à ses vers la musicalité d'une mélodie sublime : « Corinne récitait avec une variété de tons qui ne détruisait pas le charme soutenu de l'harmonie ; c'était comme des airs différents joués tous par un instrument céleste » (Madame de Staël 1985 : 67). D' après elle le langage poétique est proche du langage musical avec lequel il se lie prolongeant les rythmes de la poésie :

> Quelquefois je cite les plus beaux vers des diverses langues qui me sont connues. Ils sont à moi, ces vers divins, dont mon âme s'est pénétrée. Quelquefois aussi j'achève sur ma lyre, par des accords, par des airs simples et nationaux, les sentiments et les pensées qui échappent à mes paroles. (Madame de Staël 1985 : 85)

La musique, c'est l'autre langage dont elle se sert pour exprimer ce que les mots ne peuvent pas dire, la lyre, instrument mythique des poètes grecs représente également l'image de la création poétique. La silhouette de Corinne dansant se profile comme dans une fresque antique, réunissant l'inspiration picturale et l'art musical :

> [...] elle rappelait les danseuses d'Herculanum, et faisait naître successivement une foule d'idées nouvelles pour le dessin et la peinture [...] Le caractère de la musique était exprimé tour à tour par la précision et la mollesse des mouvements. Corinne, en dansant, faisait passer dans

---

[3] Peintre néoclassique français-1779-1837- élève préféré de David, et son rival dès 1795, spécialisé en portraits, thèmes mythologiques et historiques. C'est l'une des figures les plus renommées de l'Empire et de la Restauration. La société d'élite -Napoléon, Joséphine, Madame de Staël- a posé pour lui. Le tableau *Corinne au Cap Misène* fut commandé en 1819 par le prince Auguste de Prusse, grâce à Juliette de Récamier, en hommage à leur amie commune, Germaine de Staël, disparue deux ans plus tôt.

> l'âme des spectateurs, ce qu'elle éprouvait, comme si elle avait improvisé, comme si elle avait joué de la lyre ou dessiné quelques figures. (Madame de Staël 1985 : 148)

Dans la danse, mélange de mythologie et de féerie, s'opère la synthèse de différents arts, tels que le drame, la poésie, la sculpture et la musique.

Hegel considérait que la musique est « l'art romantique par excellence » étant donné qu'elle « permet, par le vague même de ses significations multiples et entièrement subjectives de s'élever vers l'infini » (Balayé 1999 : 120). Pour Mme de Staël elle est *de tous les arts* le plus efficace à pénétrer dans l'intimité de l'être, le plus prompt à agir sur l'esprit : « De tous les beaux-arts, c'est celui qui agit le plus immédiatement sur l'âme [...] Ce qu'on dit de la grâce divine qui tout à coup transforme les coeurs, peut, humainement parlant, s'appliquer à la puissance de la mélodie » (Madame de Staël 1985 : 247). Cette attribution divine, qui se rapproche des idées sandiennes sur l'art musical, transfigure l'être dans des transports heureux. L'émotion esthétique que la musique procure est indissociable de la nature ; celle-ci est capable d'émettre sa propre musique : le vent joue des harpes éoliennes que Corinne a placées dans les grottes de son jardin : « Oswald aperçut que le souffle du vent avait un son harmonieux, et répandait dans l'air des accords qui semblaient venir du balancement des fleurs, de l'agitation des arbres et prêter une voix à la nature » (Madame de Staël 1985 : 230-231).

La musique occupe une place primordiale dans *Corinne*, femme artiste douée de facultés prodigieuses pour le chant et pour la musique instrumentale. Elle rythme sa trajectoire vitale et préside les événements les plus marquants de son existence : à Rome, le couronnement de sa gloire au Capitole où Oswald admire son génie la première fois ; à Naples lors de son improvisation au Cap Misène, parallèle à leur bref bonheur idyllique, et à Florence, après la douloureuse séparation, Corinne réduite à une ombre, compose ses derniers vers chantés par une jeune fille, scandés d'« une musique noble et sensible » (Madame de Staël 1985 : 581). La musique clôture sa vie et en même temps le récit, ce *chant du cygne* constitue le dernier adieu de l'artiste.

Corinne, investie d'une ascendance mythique quasi divine, est la médiatrice entre le passé culturel italien, auquel elle initie Oswald, et les valeurs de l'Angleterre. Le Nord et le Midi thèmes chers à Madame de Staël s'y ébauchent individualisés en ces deux personnages. Elle l'introduit ainsi à la connaissance des beaux-arts dans un parcours qui se double d'itinéraire culturel et initiatique, voire sentimental, à travers Rome et ses monuments ou bien au travers différentes régions, dont les richesses artistiques des villes de Naples, Florence et Venise seraient les plus emblématiques. L'amour naissant entre Oswald –marqué par la discipline anglaise- et Corinne –toute création et liberté- se heurte aux difficultés

imposées par leur différence de caractère. Mais un obstacle majeur plane sur la liaison des deux protagonistes : l'interdit paternel d'épouser Corinne au profit de Lucile, sa demi-soeur anglaise, plus apte à la personnalité d'Oswald et aux convenances de la société anglaise. Au cœur du roman staëlien, souligne S. Balayé, se trouve « le conflit de l'individu et de la société par le moyen de l'opinion et des préjugés, à l'intérieur d'une classe donnée : l'aristocratie. Les héros en sont tous deux victimes, mais le destin des femmes est plus difficile encore » (Balayé 1987 : 13). L'amour et le bonheur se heurtent, ainsi que le besoin d'aimer et son impossibilité, dans une liaison emplie de doutes et de craintes et vouée finalement à l'échec.

Madame de Staël fait resurgir dans *Corinne* les vestiges du passé romain, la poétesse conduit Oswald dans un parcours de Rome à travers les sept collines : dans le Mont Palatin, le palais des Césars, *le palais d'or*, s'étale réduit en ruines, recouvertes d'une puissante végétation : « la nature y a repris son empire sur les travaux des hommes, et la beauté des fleurs console la ruine des palais » (Madame de Staël 1985 : 117). Elles rendent vivante une civilisation disparue; on assiste à l'émergence des ruines, en vogue au XVIIIe siècle, nourrissant tout un imaginaire du temps qui induit à la rêverie. En harmonie avec la nature, elles renvoient à l'art pictural de Hubert Robert[4], excellent évocateur de la grandeur sauvage de la nature, envahissant les vestiges romains d'une douceur mélancolique. Madame de Staël assigne aux ruines, dans *De l'Allemagne,* un rôle médiateur en tant que témoins d'un temps disparu et pourtant vivant dans leur imparfaite beauté : « Les ruines des beaux-arts parlent à l'imagination, elle reconstruit ce que le temps a fait disparaître et jamais peut-être un chef-d'oeuvre dans tout son éclat n'a pu donner l'idée de la grandeur autant que les ruines mêmes de ce chef-d'oeuvre » (Madame de Staël 1968 : 229)

Rome concilie la splendeur de son passé romain, l'essor de la Renaissance et de l'âge baroque avec les temps modernes. Lors d'une promenade nocturne, Corinne fait ses adieux à la ville; elle déambule dans la ville moderne et dans sa rêverie la basilique de Saint Pierre s'effondre en morceaux et devient ruiniforme: « ces colonnes à présent debout, à demi couchées sur la terre, ce portique brisé, cette voûte découverte, mais alors même l'obélisque des Égyptiens devait encore régner sur les ruines nouvelles ; ce peuple a travaillé pour l'éternité terrestre » (Madame de Staël 1985 : 409). Cette vision proleptique, qui annonce l'avenir de Corinne, est signe inéluctable de la destruction de l'amour et de la précoce

---

[4] Peintre français -1733-1808- spécialisé en tableaux de paysages et de ruines classiques, que Diderot célèbre avec enthousiasme. Parmi ses tableaux on trouve *Le pont du Gard* et *La Galerie du Louvre en ruine*. Son goût du plein air et sa prédilection pour le thème de la nature annonce dans le dernier quart du XVIIIe siècle la sensibilité romantique

décrépitude qui la fera sombrer dans la mort. L'image visuelle nous rapproche de certaines toiles de Hubert Robert comme celle de la vision imaginaire de *La Galerie du Louvre en ruine*, évocation fantasmatique de l'irréparable destruction du temps.

Confrontées aux ruines romaines, témoins de la grandeur d'un passé héroïque, celles de Pompéi ne parlent par contre que de destruction, leurs débris sont dépositaires de l'anéantissement d'une civilisation éteinte à l'improviste, ce qui entraîne l'écrivain à interroger l'histoire, les êtres disparus, et à formuler une réflexion sur la mort. Elle passe en revue les édifices publics de la ville anéantie, l'oeuvre humaine détruite par les méfaits de la nature, et s'arrête sur les luxueuses maisons:

> Le luxe des anciens avait presque toujours pour but un objet d'intérêt public. Leurs maisons particulières sont très-petites, et l'on n'y voit point la recherche de la magnificence ; mais un goût vif pour les beaux-arts s'y fait remarquer. Presque tout l'intérieur était orné de peintures les plus agréables et de pavés de mosaïque artistement travaillés [...] Les chambres sont singulièrement étroites, peu éclairées, n'ayant jamais de fenêtres sur la rue et donnant presque toutes sur un portique qui est dans l'intérieur de la maison, ainsi que de la cour de marbre qu'il entoure. Au milieu de cette cour est une citerne simplement décorée. Il est évident [...] que les anciens vivaient presque toujours en plein air et que c'était ainsi qu'ils recevaient leurs amis. (Madame de Staël 1985 : 301)

De ses remarques sur l'espace urbain et privé se dégage tout un mode de vie lié aux habitudes des romains de jadis. Son discours qui privilégie le point de vue historique et documentaire, s'éloigne de la précision esthétique dont fait preuve T. Gautier dans *Arria Marcella*. L'écrivain ressuscite le décor des thermes antiques dans une description artistique, où prime le visuel et qui constitue une véritable *ekphrasis*[5] :

> Sur le plafond étaient peints, avec une pureté de dessin, un éclat de coloris et une liberté de touche qui sentaient le grand maître [...] Mars, Vénus et l'Amour ; une frise composée de cerfs, de lièvres et d'oiseaux se jouant parmi les feuillages régnait au-dessus d'un revêtement de marbre cipolin ; la mosaïque du pavé, travail merveilleux dû peut-être à Sosimus de Pergame, représentait des reliefs de festin exécutés avec un art qui faisait illusion. (Gautier 1981 : 265)

---

[5] *Ekphrasis* signifie en grec description. Suivant la rhétorique ancienne grecque le terme consiste à décrire une oeuvre d'art soit-elle peinture, un objet ouvragé, une statue ou une musique, soient-elles fictives ou réelles.

Le regard rétrospectif d'Octavien fait ressurgir la ville morte et se veut l'oeil de l'artiste, de l'esthète que Gautier était, habile à transposer subtilement par cette profusion minutieuse d'ornements le visuel en écriture.

Corinne engage Oswald dans les sentiers de l'art et lui apprend à le comprendre. La beauté artistique est liée à la naissance de l'amour et sera lieu de révélation d'une passion réciproque. L'amour se nourrit d'une même sensibilité artistique, c'est à travers l'art que Corinne perçoit l'image de l'être aimé : « les beaux-arts me retracent ton image ; la musique, c'est ta voix ; le ciel ton regard. Tout ce génie, qui jadis enflammait ma pensée, n'est plus que de l'amour » (Madame de Staël 1985 : 443). La souffrance et l'angoisse définissent l'amour de Corinne menacé par de mauvais pressentiments : « la douleur est ce qu'il y a de plus noble dans l'homme » (Madame de Staël 1985 : 216) affirme l'écrivain. D'après George Poulet « le don particulier de Mme de Staël : le don de souffrir » est un « don plus féminin que masculin » dont elle en fait « pleinement usage » (Poulet 1964 : 207) ce qui atteint aussi les héroïnes de ses romans. Ce sentiment douloureux de l'amour qui dévore Corinne la mène à porter son regard sur des sculptures grecques des galeries du Vatican, telles que Laocoon[6], et Niobé[7], statues « qui peignent des douleurs violentes » (Mme de Staël 1985 : 217) images de l'impuissance, et à la fois représentations sublimes de la souffrance surhumaine qui font présager son propre malheur. En proie à une grande douleur, elle pressent sa liaison avec Oswald condamnée, son sentiment tragique de l'amour se projette sur la statue d'un tombeau de Canova, sublime représentation de la douleur: « Il y avait chez Canova une admirable statue destinée pour un tombeau : elle représentait le Génie de la douleur, appuyé sur un lion, emblème de la force. Corinne en contemplant ce Génie, crut y trouver quelque ressemblance avec Oswald » (Madame de Staël 1985 : 221). Ce dernier, torturé par ses remords à l'égard du père décédé, est condamné à une souffrance perpétuelle. L'image du tombeau fait pressentir la mort de leur amour et le malheureux destin de Corinne, qui sera définitivement séparée d'Oswald. L'oeuvre d'art, sagement intégrée dans l'intrigue romanesque se fait écho des émotions intimes des personnages et accorde en même temps à l'écriture une dimension poétique.

---

[6]Laocoon, prêtre du culte d'Apollon qui avait prévenu les troyens du piège du cheval en bois, offert par les grecs, aux portes de la ville. En essayant de le brûler il mourut étouffé, ainsi que ses enfants, par deux serpents marins. Sculpture hellénistique conservée au Vatican, au musée Pio Clementino.

[7] Niobé, épouse d'Amphion, roi de Thèbes, fière de sa nombreuse descendance se moqua de Léto qui n'avait que deux enfants, Apollon et Artémise, et s'opposa à son culte. Ceux-ci vengèrent leur mère en tuant les fils de Niobé. La malheureuse mère, accablée par l'horrible souffrance est devenue un rocher d'où jaillit une source.

La galerie de tableaux, que Corinne montre à Oswald dans sa maison de Tivoli, est composée de peintures diverses au sujet historique, d'inspiration poétique, religieuse ou de la nature. Parmi ces tableaux celui d'Hippolyte mérite spécialement notre attention en tant que thème littéraire : Phèdre de Racine, puisé de la mythologie et source d'inspiration de la peinture. Ce tableau retient le regard des deux personnages et fait l'objet d'une *ekphrasis* : Phèdre accusant perfidement le jeune Hippolyte, protégé de son époux Thésée :

> Hippolyte, dans toute la beauté de la jeunesse et de l'innocence, repousse les accusations perfides de sa belle-mère ; le héros Thésée protège encore son épouse coupable, qu'il entoure de son bras vainqueur. Phèdre porte sur son visage un trouble qui glace d'effroi ; et sa nourrice, sans remords, l'encourage dans son crime (Madame de Staël 1985 : 236)

Corinne commente les variations que la représentation picturale ajoute : le poète n'a pas décrit Hippolyte et Phèdre ensemble après l'avoir calomnié, et pourtant le peintre les réunit sur la toile, ce qui prouve la liberté créatrice de l'artiste dans la recréation d'un sujet poétique. D'autres exemples d'*ekphrasis* s'attachent à décrire des compositions où la peinture allie l'histoire ou la légende et la poésie au paysage, comme celle qui représente le fils de Caïrbar, personnage poétique d'Ossian, endormi sur la tombe de son père, dont l'ombre plane sur les nuages, mise en abyme de la mort du père d'Oswald, dont le souvenir hante la pensée du personnage.

Le thème pictural favorise le glissement de l'image de l'autre, et permet en même temps au lecteur de suivre efficacement l'évolution de la pensée d'Oswald, afin de mieux percer sa conscience grâce à la vision de l'oeuvre picturale. Lors de son second voyage en Italie en compagnie de sa femme Lucile et de sa fille, obsédé par le souvenir de Corinne, dans une Italie aux accents de tristesse par l'absence de la femme aimée, Oswald contemple deux portraits qui attirent son attention et l'émeuvent profondément: l'un est un chef-d'oeuvre de l'art sacré : *La Madone* du Corrège, l'autre une oeuvre sublime de l'art profane, d'inspiration mythologique : *La Sibylle* du Dominiquin. Deux portraits qui correspondent à deux réalités de femme et qui participent d'une esthétique du miroir dans laquelle se projettent les conflits émotionnels du personnage. L'image de *La Madone della Scala* offre une ressemblance surprenante avec Lucile: le charme mélancolique du regard, « d'un mystère céleste », correspond à son regard angélique et Oswald constate l'illusion du vrai de la Madone, « prête à se détacher du mur » (Madame de Staël 1985 : 559). Le tableau de *La Sibylle* projette l'image de la sublime Corinne. L'emprise que la peinture exerce sur son esprit ravage l'âme de Lucile, torturée par l'amour d'Oswald pour Corinne, mais finalement rassurée par l'aveu du mari: « La Sibylle ne rend plus d'oracles ; son génie, son talent, tout est fini : mais l'angélique figure

du Corrège n'a rien perdu de ses charmes ; et l'homme malheureux qui fit tant de mal à l'une ne trahira jamais l'autre » (Madame de Staël 1985 : 562). Par ce défi pictural se dissipent les doutes de Lucile, à un moment où le génie et la beauté de Corinne commencent à dépérir, gravement malade et prématurément vieillie par sa passion destructrice pour Oswald. B. Didier remarque que l'attitude et les mots d'Oswald résument « sur le registre symbolique de la peinture tout le roman » (Didier 1999 : 65). Par le biais de ces deux tableaux s'expriment les tourments d'une conscience tiraillée entre deux femmes, partagée entre l'amour du passé, la vraie passion, et celui du présent. Dans l'écriture picturalisée, l'*ekphrasis* joue un rôle catalyseur apte à déclencher les angoisses d'un esprit qui se débat avec la réalité, son imaginaire et les fantasmes du passé. Cependant Corinne dans la déchéance de son art, étant proche sa mort, ne disparaît pas totalement car son génie se perpétue en Juliette, fille d'Oswald et de Lucile, sa nièce, héritière de ses dons, qu'elle a initiée à l'art de la musique. L'image de la fillette jouant d'une harpe en forme de lyre, emblème de Corinne, produit l'illusion optique d'une miniature recréant une image enfantine aux traits délicats :

> On croyait voir la miniature d'un beau tableau, avec la grâce de l'enfance de plus, qui mêle à tout un charme innocent. Oswald, à ce spectacle, fut tellement ému, qu'il ne pouvait prononcer un mot, et s'assit en tremblant. Juliette alors exécuta sur sa harpe un air écossais, que Corinne avait fait entendre à Lord Nelvil à Tivoli, en présence d'un tableau d'Ossian (Madame de Staël 1985 : 575-6)

La musique et la peinture s'allient dans cette description, où fusionnent les arts, accordant une tendre harmonie au tableau, mise en abyme du thème des arts et du génie de Corinne lui-même, qui se projette dans l'évocation rétrospective d'Oswald : Corinne jouant la même mélodie face à un tableau d'Ossian, symétrie de situations où l'art réfléchit sur la vie émotionnelle des personnages, qu'elle soutient secrètement en tissant un réseau de fils entre la réalité et l'imaginaire. Dans ce texte s'imbriquent des références picturales et musicales avec un thème spécifique à Madame de Staël : le génie du Midi et le génie du Nord, incarnés respectivement en Corinne et en le légendaire Ossian[8] lointain ascendant de l'esprit gaélique.

L'oeuvre de George Sand fait souvent référence au thème de l'art et à la fonction de l'artiste : *Histoire de ma vie*, *Lettres d'un voyageur* et *Consuelo* contiennent de fréquentes réflexions sur la peinture et la musique, champs artistiques que

[8] Barde et guerrier de la mythologie irlandaise du IIIe siècle, sous le nom duquel J. Macpherson composa des poèmes épiques inspirés de la tradition écossaise. De fréquentes transpositions picturales ont été réalisées du thème poétique d' Ossian au XIXe siècle, dont celles de Gérard -*Ossian,* 1801- et d'Ingres –*Le rêve d'Ossian*, 1813- évoquent des scènes de la vie du héros.

l'écrivain, entourée d'une élite d'artistes, peintres et musiciens, côtoyait. L'écriture lui permet de condenser toutes ses impressions et sentiments sur le travail de création musicale, sur l'opéra et le théâtre, notamment, dans le personnage de Consuelo, jeune bohémienne douée d'une voix prodigieuse, qui connaît d'abord le succès et la gloire à Venise, puis dans les cours européennes, sans perdre pour autant sa modestie ni sa vertu. Elle débute en cantatrice de musique sacrée dans les églises vénitiennes et devient transfigurée par le chant : « Un feu divin monta à ses joues, et la flamme sacrée jaillit de ses grands yeux noirs, lorsqu'elle remplit la voûte de cette voix » (Sand 1959 : I, 74). L'artiste ne se détache pas par sa beauté physique mais par ses dons et ses vertus d'âme qui la rendent étrangement belle aux yeux de ceux qui écoutent sa voix angélique. Elle apparaît à la fois comme l'incarnation de la poésie et de la musique. Consuelo, sublime et pathétique, est douée, comme Corinne, d'une prodigieuse mémoire et du don de l'improvisation. Son maître, Porpora, l'encourage à connaître toutes ses facultés d'artiste et à développer tous les registres de sa voix, il lui attribue à plusieurs reprises une mission divine, tout en la considérant « la fiancée de l'idéal » et la veut tout à fait dépourvue de passions, vouée à son art : « Il te faut la solitude, la liberté absolue [...] le jour où tu te donneras à un mortel, tu perdras ta divinité » (Sand 1959 : I, 147). Elle quitte Venise pour oublier l'abandon d'Anzoletto, son fiancé, et se retrouve au château des Rudolstadt, en Bohême, en gouvernante de la baronne Amélie, promise au comte Albert ; celui-ci s'éprendra vite de l'artiste qui fera toujours preuve d'indépendance d'esprit et de son unique attachement à l'art: « J'appartiens à l'art auquel je me suis consacrée de mon enfance » (Sand 1959 : II, 60).

De même que Madame de Staël voue Corinne au culte de son art poétique et musical sous une ascendance divine, George Sand cristallise en Consuelo toutes ses idées sur l'art musical. Elle la dote des attributions sacrées en vivant l'art comme un sacerdoce[9] auquel elle se consacre en solitude. Dans son périple artistique à travers les cours européennes et après sa retentissante réussite au théâtre de Vienne, cette ascendance divine, loin du compromis avec Albert, semble se réaffirmer dans les mots de son bienfaiteur: « ... jour heureux et mémorable où tu es rendue à la liberté et fiancée au dieu de l'art » (Sand 1959 : II, 466). De semblables idées sur la sacralité de l'art musical émaillent de façon discontinue *Les lettres d'un voyageur* où l'écrivain transcrit à plusieurs reprises ses impressions sur la musique, qu'elle considère un « don de la langue divine perfectionné » (Sand 1971 : 819). Cette conception se rapproche de celle de Théophile Gautier, mélomane et critique musical, pour qui la musique « c'est la

[9] Cette conception du rôle sacerdotal de l'artiste est influencée par les théories de Lamennais et des saint-simoniens

langue sacrée et mystérieuse qui a précédé tous les idiomes, la langue universelle qui se parlait avant la dispersion de la tour de Lylacq ; » (Brunet 2006 : 36).

La musique est liée au décor d' une Venise nocturne, dans laquelle Consuelo, le coeur chagriné par la trahison d'Anzoletto, glisse sur la douceur des eaux de la lagune, les gondoles aux notes du violon et d'autres instruments renvoient au même spectacle féerique que Corinne a contemplé avec Oswald lors de leur promenade nocturne sur les eaux du Grand canal : « les instruments à vent qui suivaient dans une autre barque produisaient un effet enchanteur : ils étaient en harmonie avec la mer, les étoiles et la douceur enivrante d'un soir d'Italie » (Madame de Staël 1985 : 356) ou bien la chanson d' une stance du Tasse, mêlée à « cette musique ancienne » qui « ressemble au chant d'église » (Madame de Staël 1985 : 430). La beauté des images harmonise la poésie, le chant et la musique, inspirant une douce mélancolie qui se rapproche de la description des *barques musiciennes* que George Sand nous rend dans *Les lettres d'un voyageur* :

> L'harmonie glissait mollement avec la brise, et le hautbois soupirait si doucement que chacun retenait sa respiration de peur d'interrompre les plaintes de son amour. Le violon se mit à pleurer d'une voix si triste et avec un frémissement tellement sympathique que je laissai tomber ma pipe [...] La harpe fit alors entendre deux ou trois gammes de sons harmoniques qui semblaient descendre du ciel (Sand 1971 : 706).

L'univers des sons est maître souverain de la nuit sereine dans l'évocation de ce souvenir musical et visuel où la douceur de notes entre en cadence harmonique avec la fluidité des eaux des canaux vénitiens.

Consuelo, roman d'aventures aux accents occultistes est aussi un roman de formation, qui tient du merveilleux et de l'initiatique. L'écriture permet à l'écrivain de disserter sur l'art lyrique et de faire partager sa passion au lecteur, mais le récit est un même temps une complexe histoire d'amour. L'énigmatique Albert, comte visionnaire, doué de voyance et connaisseur de secrets, aime Consuelo, qu'il a toujours attendue, comme si une sorte de prédestination devait les réunir au château des Géants. Tous les deux se sentent attirés par la même puissance magnétique. Elle est l'ange consolateur qui était destiné à son salut : « … tu es la consolation que Dieu accorde enfin à mes jours solitaires et funestes » (Sand 1959 : 243, vol. I) annoncé par la prophétie évoquée par le comte Christian : « vous êtes la consolation mystique promise par la vision à la trentième année d'Albert » (Sand 1959 : 245, vol. I).

Mais ce qui lie profondément ces deux âmes est l'amour de la musique. La voix sublime de la bohémienne a des effets prodigieux sur l'esprit tourmenté d'Albert et sur sa douleur séculaire, et à son tour, celui-ci émerveille Consuelo par les airs de son violon. C'est dans les profondeurs de la grotte souterraine,

sanctuaire du savoir et de connaissance, que se produit l'initiation de Consuelo. Elle se fraye un difficile chemin, semé d'obstacles, à travers de tortueux labyrinthes aquatiques qui débouchent dans la caverne mystérieuse, où elle aura la révélation de la vraie musique jouée par Albert : « c'était un Stradivarius chantant un air sublime de tristesse et de grandeur sous une main pure et savante » (Sand 1959: I, 317-318). Cette mélodie flottante dans l'espace souterrain, à la lisière de deux mondes, lui révèle « le souffle divin, l'intelligence et l'amour du beau » (Sand 1959 : I, 318) elle est l'expression de la pureté et de la vérité. Consuelo est initiée à la musique de l'ancienne Bohême, parallèlement le violon d'Albert est merveilleusement inspiré par Consuelo : « Je ne suis musicien qu'en vous écoutant » (Sand 1959 : I, 379). Le langage musical plus élevé que celui de la parole fait vivre en communion mystique ces deux âmes : « Tu me communiques alors tout ton être, et mon âme te possède dans la joie et dans la douleur, dans la foi et dans la crainte… » (Sand 1959 : I, 378). Les notes du violon entraînent l'artiste dans une rêverie[10] « à travers des espaces inconnus habités par de nouveaux êtres » (Sand 1959 : II, 27) qui font renaître dans son imaginaire les vieux héros de la Bohême.

La musique a la faculté de transporter ces êtres au-delà du monde physique, de susciter des émotions sublimes ainsi que d'exercer un pouvoir consolateur sur l'esprit du comte ; elle atteint sa parfaite expression lors de la fusion de la voix de Consuelo en totale harmonie avec la musique d'Albert : « si j'ai jamais le bonheur d'unir, dans une prière selon mon coeur, ta voix divine, Consuelo, aux accents de mon violon, sans aucun doute je m'élèverai plus haut que je n'ai jamais fait, et ma prière sera plus digne de la Divinité » (Sand 1959 : I, 383). Albert conçoit la musique et la poésie comme « les plus hautes expressions de la foi, et la femme douée de génie et de beauté est prêtresse, sibylle et initiatrice » (Sand 1959 : I, 385). La musique, fil conducteur du récit, constitue un autre langage plus noble et élevé que celui des mots et que celui des autres arts. Elle est l'expression naturelle de la prière et du dialogue avec Dieu.

Le langage musical est capable d'exprimer à la fois les émotions, les contradictions et les angoisses de l'être humain. Th. Gautier considérait que son plus beau privilège, dont les autres arts sont exclus, était « cette facilité d'exprimer simultanément un sentiment complexe, une scène à plusieurs faces » (Brunet, 2006 : 34). La voix de Consuelo console et apaise Albert de ses égarements, il en va de même chez Th. Gautier pour Paul d'Asprémont, dans *Jettatura,* affligé du mauvais oeil qui dévore de son fluide magnétique sa fiancée adorée, il s'abstrait de son influence maléfique au piano par les effets bienfaisants de la musique accordée à la voix de l'être aimé : « La musique a le pouvoir de chasser les mauvais esprits :

---

[10] Dans *Les Maîtres sonneurs*, les airs de la flûte de Joset font naître des visions familières dans l'âme de Brulette.

au bout de quelques phrases, Paul ne pensa plus aux doigts conjurateurs, aux cornes magiques, aux amulettes de corail[...]. Son âme montait gaiement, avec la voix d'Alicia, dans un air pur et lumineux » (Gautier 1981 : 435)

Corinne et Consuelo, femmes de génie, qui brillent par leur art musical et poétique, vivent en conflit permanent entre la réussite de leur art et l'amour. La poétesse expérimente ce rapport en total désaccord : l'amour d'Oswald lui est indispensable pour être heureuse, mais elle ne peut renoncer à son art, la création artistique lui étant nécessaire pour réaliser son bonheur. En cela elle ressemble à Consuelo, qui, le coeur meurtri et hésitant, essaie d'éclairer sa conscience en renonçant à l'amour d'Albert et à tous les privilèges qu'il entraîne, afin de se consacrer entièrement à son art. Cependant leur attitude face à l'amour diffère en grande mesure : Corinne éprouve un sentiment douloureux de l'amour, qu'elle vit tragiquement et assiste impuissante à l'inutile sacrifice de ses dons pour l'amour d'Oswald. Consuelo, par contre, c'est en se détournant de la gloire artistique qu'elle résoudra ce conflit, le divin fait obstacle à l'amour, par son renoncement à la gloire et par sa volonté d' une vie d'artiste en toute liberté, démunie de tout gain et de richesses. Après avoir surmonté différentes épreuves qui échelonnent son initiation, elle s'adonne âme et corps à l'amour pour le vivre dans sa plénitude, tel que souligne Nicole Mozet : « Consuelo est un mythe, celui de la réconciliation nécessaire de l'âme et du corps. La passion amoureuse y est désignée comme la seule force capable de mener un individu, qu'il soit homme ou femme, à la plénitude de son être… » (Mozet 1997 : 197).

Ces femmes artistes suivent un destin similaire mais différent à la fin de leurs histoires, la perte de génie est le trait commun qui les rattache, si bien dans le cas de Corinne il serait plutôt question d'un transfert artistique. La perte des dons empêche Corinne de chanter à la fin prématurée de sa vie ; dégradée physiquement et intellectuellement, sa grâce et son talent décroissent : une jeune fille, image de la beauté qu'elle était, chante ses derniers vers, sa voix étant affaiblie par la maladie. Consuelo lassée des honneurs du théâtre, est atteinte d'amusie et perd sa voix angélique, mais l'âme artistique survit : La Zingara chante du coeur ce que sa voix éteinte ne peut pas exprimer, transposant ainsi en musique les poèmes d'Albert qu'elle joue avec sa famille bohémienne. La voix a été transmuée en langage musical qui rejoint à la fois poésie et chanson en une alliance heureuse.

Madame de Staël semble envisager dans son écriture un rapprochement entre les diverses disciplines artistiques. De ses réflexions se dégage l'idée que les arts s'interpénètrent dans la création picturale, musicale et dramatique : « Il est vrai que l'heureuse combinaison des couleurs et du clair-obscur produit [...] un effet musical dans la peinture ; mais comme elle représente la vie, on lui demande l'expression des passions dans toute leur énergie et leur diversité » (Madame de

Staël 1985 : 225). Ces considérations sur la peinture illustrent la théorie des correspondances chère aux romantiques allemands, notamment à Hoffmann. L'auteur suggère à plusieurs reprises l'existence des accords entre les diverses perceptions sensorielles : « Cher Oswald, laissez-nous donc tout confondre, amour, religion, génie, et le soleil et les parfums, et la musique et la poésie » (Madame de Staël 1985 : 273) affirme-t-elle à propos du caractère éphémère du sublime, des dons que Dieu a attribués à la nature et que l'être humain doit honorer. Ces mêmes échos se manifestent de manière ostensible chez George Sand dans *Consuelo* par la contemplation de la nature :

> Il y avait longtemps que l'harmonie des sons lui avait semblé répondre d'une certaine manière à l'harmonie des couleurs ; mais l'harmonie des harmonies, il lui sembla que c'était le parfum [...] elle s'imaginait entendre une voix sortir de chacune de ces corolles charmantes, et lui raconter les mystères de la poésie dans une langue jusqu'alors inconnue pour elle. (Sand 1959 : II, 246)

Ces textes expriment l'idée des rapports entre les sensations de différents registres, auditif, visuel, olfactif, que Baudelaire a fixés poétiquement par la loi des correspondances et qui constitue le fondement esthétique de la poétique de Gautier sur la fusion des arts.

Un autre fil thématique se tisse assez souvent dans l'écriture Mme de Staël entrelacé au sujet des beaux-arts : celui de la nature, ou autrement dit la nature comme art. Pour l'être humain la nature est le référent le plus évident et le plus immédiat dans toute création artistique. L'art puise ses sources dans le milieu naturel : « Les uns cherchent à reproduire par la musique, les voix de la forêt et de l'air ; les autres imprimaient l'image et le pressentiment d'une race plus noble sur la pierre et sur l'airain» (Madame de Staël 1968 : 294). Le puissant pouvoir de la fonction mimétique de l'art court en filigrane maintes fois à travers les pages *De l'Allemagne* : « la symétrie des formes dans le règne végétal et minéral a servi de modèle aux architectes, et le reflet des objets et des couleurs dans l'onde donne l'illusion de la peinture ; le vent dont le murmure se prolonge sur les feuilles tremblantes, nous révèle la musique » (Madame de Staël 1968 : 298). George Sand nous rend également de fécondes réflexions concernant l'interaction entre l'art et la nature dans *Les lettres d'un voyageur*, qui aboutissent à la suprématie de cette dernière, ainsi nous dit-elle: « C'est que les créations de l'art parlent à l'esprit seul, et que le spectacle de la nature parle à toutes les facultés. Il nous pénètre par tous les pores comme par toutes les idées » (Sand 1971 : 652). Son langage est le seul élément capable de faire vibrer les fibres les plus intimes de l'être humain, ce qui érige la nature indéniablement en le plus complet des arts.

Madame de Staël et George Sand réactualisent la théorie *Ut pictura poesis*, de l'art poétique des anciens. Leur œuvre, nourrie de culture antique, repose sur ces

parallèles d'analogie entre les beaux-arts et la nature dans une écriture qui se fait expression incontestable du dessein artistique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BALAYÉ, S**.,** *Madame de Staël. Lumières et liberté***.** Paris : Klincsieck, 1979.
---, Éd. Critique et Préface, *Delphine,* Genève : Droz, 1987.
BERNARD, E., CABANE, P. (et al.) *Histoire de l'art. Du Moyen âge à nos jours*. Paris : Larousse, 2004.
BRUNET, F, *Théophile Gautier et la musique.* Paris : Honoré Campion, 2006.
DIDIER, B., *Corinne ou l'Italie de Madame de Staël.* Paris : Gallimard, 1999.
GORDON, Ch., (éd) *Myths, Legends and Fantasies*, Australia: Global Book Publishing, 2003.
GAUTIER, T, *Récits fantastiques.* Paris : Garnier-Flammarion, 1981.
---, *Mademoiselle de Maupin.* Paris : Garnier Frères, 1966.
HARVEY, C., *Théophile Gautier, romancier romantique,* Québec : Nota Bene, 2007.
LABARTHE-POSTEL, J., *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision.* Paris : L'Harmattan, 2002.
MARIX-SPIRE, Th., *Les Romantiques et la musique. Le cas de George Sand, 1804-1838.* Paris : Nouvelles Éditions Latines, 2011.
MOZET, N.,*George Sand, écrivain de romans*, Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 1997.
SAND, G., *Consuelo, I.* Paris : Garnier Frères, 1959.
---, Consuelo II. Paris : Garnier Frères, 1959.
---, Consuelo III. Paris : Garnier Frères, 1959.
---, *Les Maîtres sonneurs.* Paris : Gallimard, 2010.
---, *Œuvres autobiographiques, II, Lettres d'un voyageur.* Paris : Gallimard, 1985.
POULET, G., *Madame de Staël* in *Études sur le Temps humain, 4.* Paris : Plon, 2006.
ROUSSEAU, J-J, *Rêveries du promeneur solitaire.* Paris : Librairie Générale Française, 2001.
SETH, C., (textes réunis par) « Delphine, roman dangereux ? », *Cahiers staëliens. Madame de* STAËL, G. de, *Corinne ou l'Italie*. Paris : Gallimard, 1985.
---, *De l'Allemagne.* Paris : Garnier-Flammarion, 1968.
Staël et le groupe de Coppet, nº 56. Paris : Honoré Champion, 2005.
ZANONE, D., (textes réunis par) « Les Lettres d'un voyageur de George Sand. Une poétique romantique ». *Recherches et travaux* nº 70, Université Sendhal-Grenoble3, 2007.

Gautier: metalepsis y descripción

Pedro PARDO JIMÉNEZ
Universidad de Cádiz

Más de un lector habrá tenido alguna vez la sensación –cuando no la sospecha fundada– de que el principal objetivo de Théophile Gautier no es elaborar un texto literario, sino encontrar un pretexto que le permita satisfacer su irrefrenable pasión por las artes plásticas. No se trata en absoluto de una impresión errónea: «[…] par suite d'une première éducation et d'un sens particulier, nous sommes plus plastique que littéraire» (Laubriet 2002: XXXVII-XXXVIII), reconocería el propio autor, quien, como sabemos, antes de dedicarse a la literatura intentó sin éxito colmar su aspiración de convertirse en pintor. El hecho es que cuando, por razones diversas, Gautier decide abandonar el taller de su maestro, lo que hace es renunciar al lienzo, pero no a la pintura; simplemente cambia el pincel por la pluma en nombre de esa aspiración mayor que será la transposición de las artes: «[...] notre plus grand plaisir a été de transposer dans notre art à nous, monuments, fresques, tableaux, statues, bas-reliefs, au risque souvent de forcer la langue et de changer le dictionnaire en palette» (Gautier 1856: 2). A partir de aquí, no es raro encontrar en su obra pasajes en los que la descripción se interpreta como un proceso no literario, sino pictórico, entre los que a modo de ejemplo pueden citarse: «permettez-moi de vous tirer un léger crayon d'Éliante» (Gautier 2002: I: 558)[1]; «Nous ne traçons ici qu'une ébauche rapide» (I: 768) o, por último, «Comme vous n'avez probablement pas vu la caricature de Jacobus Pragmater, […] vous vous contenterez d'un portrait à la plume» (I: 826)[2]. El acto descriptivo es en efecto el punto de encuentro natural entre lo verbal y lo visual, y si ya en *Les Jeunes-France* el joven Théophile se vanagloriaba socarronamente de ser capaz de elaborar una descripción tan brillante que sólo podría ser leída con los ojos cerrados[3], el Gautier adulto se arrogará una habilidad comparable, aunque esta vez sin la menor ironía: «J'ai mis sur la palette du style tous les tons de l'aurore et toutes les nuances

---

1 Las citas de la obra narrativa de Gautier remiten a la edición de la Bibliothèque de la Pléiade de 2002 (ver Referencias Bibliográficas al final de este estudio): en adelante me limitaré a indicar sólo el volumen y la página.

2 Cabe recordar que una de las recopilaciones de crítica de arte del autor lleva por título *Tableaux à la plume*.

3 «D'alinéa en alinéa, je veux désormais tirer des feux d'artifice de style ; il y aura des pluies lumineuses en substantifs, des chandelles romaines en adverbes, et des feux chinois en pronoms personnels. Ce sera quelque chose de miroitant, de chatoyant, de phosphorescent, de papillotant, à ne pouvoir être lu que les yeux fermés » (I: 154).

du couchant; je vous ai rendu le rouge, déshonoré par les politiqueurs, j'ai fait des poèmes en blanc majeur » (Bergerat 1879: 117).

Con independencia de su veracidad, el triunfalismo de tales declaraciones no hace justicia a la complejidad real de la tarea emprendida por Gautier. Transformar el diccionario en paleta no es tan fácil, pues acarrea al menos dos dificultades mayores. La primera de ellas es que, en lo que a la representación de los espacios y de los objetos se refiere, la literatura no puede competir con la pintura, inferioridad de la que Gautier solía lamentarse periódicamente. En este sentido, la crítica suele citar un pasaje muy conocido de *Le Capitaine Fracasse*:

> L'artifice de l'écrivain a cette infériorité surt celui du peintre, qu'il ne peut montrer les objets que successivement. Un coup d'oeil suffirait à saisir dans un tableau où l'artiste les aurait groupés autour de la table les diverses figures dont le dessin vient d'être donné ; on les y verrait avec les ombres, les lumières, les attitudes contrastées, le coloris propre à chacun et une infinité de détails d'ajustement qui manquent à cette description, cependant déjà trop longue [...] (II: 669)

Sin embargo, las quejas de Gautier se remontan ya a 1838, fecha de publicación de «Une nuit de Cléopâtre» –«Moins heureux que le peintre et le musicien, nous ne pouvons présenter les objets que les uns après les autres» (I: 769)–, y reaparecen igualmente en 1866 –es decir, casi treinta años después–, en un artículo de *Le Moniteur Universel* Gautier: «la moindre esquisse en dit plus que la meilleure page de description[4]». Por decirlo más sencillamente: una imagen vale más que mil palabras. Frente a esta desventaja, para él lacerante, Gautier adopta una actitud engañosa. Es cierto que muy a menudo parece escabullirse, ya sea refugiándose en la tópica de lo inefable[5] –lo cual es un modo de declarase derrotado–, ya remitiendo al lector a una obra de arte real que le permita subsanar las deficiencias de la imaginación[6] –lo que equivale a unirse al enemigo. Sin embargo, ninguna de estas opciones tiene un valor verdaderamente sustitutorio, pues se adoptan sólo como un recurso adicional que viene regularmente precedido de un segmento descriptivo en muchas ocasiones extensísimo. Gautier, que no se rinde sin presentar batalla, intenta compensar la mencionada inferioridad cualitativa del lenguaje por medio de la acumulación cuantitativa, es decir, que en ausencia de

---

[4] Citado por Laubriet (2002: L). Como Laubriet recuerda, aquí también insiste Gautier en que los pintores «peuvent être simultanés », mientras que los escritores han de proceder «par succession».

[5] Uno de los más hermosos ejemplos de esta práctica, frecuentísima en Gautier, lo encontramos en *Le Roi Candaule*, con ocasión de desnudo de Nyssia: «la pruderie moderne ne nous permet pas de pareilles descriptions, car on ne pardonnerait pas à la plume ce qu'on permet au ciseau, et d'ailleurs il est des choses qu'on ne peut écrire qu'en marbre » (I: 972).

[6] Cf. Por ejemplo Schapira (1984: 108-116) o Tohmé Jarrouche (1997: 238 ss.).

imagen, no duda en acudir a las mil palabras –pensemos en el panorama de la llegada del barco *Léopold* al puerto de Nápoles, en el cap. I de *Jettatura*– e incluso a muchas más, como sucede en *Le Roman de la momie* con las descripciones del palacio del faraón o de la villa de Poëri. La expansión compensatoria, unida a la obsesión del autor por la exhaustividad –a su «ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir», como diría Baudelaire (1859: 47)– tienen como consecuencia inmediata una presencia masiva de la descripción en los relatos, y es aquí donde aparece el segundo problema de la transposición artística al que antes aludí.

Gautier describe, claro está, como un maestro, y así lo reconocieron ya sus contemporáneos[7], pero además describe mucho, en ocasiones hasta el límite mismo de lo que el relato y el lector pueden resistir, cosa que el autor admite con una franqueza casi provocativa: «Je n'ai pas la prétention d'imposer mon procédé aux critiques et aux romanciers. Je ne le propose à personne; mais j'entends demeurer, envers et contre tous, un descripteur» (Feydeau 1874: 144). Ahora bien, que la descripción sea innegociable no significa que sea indiscriminada o aleatoria. Gautier es muy consciente de que el exceso descriptivo amenaza la progresión narrativa y, con ella, el interés del relato, lo que le lleva a servirse de una variadísima gama de estrategias de integración de la descripción que la crítica ha ido recogiendo en los últimos años. Así, Lisette Tohmé Jarrouche ha analizado algunas técnicas de camuflaje y justificación que se consolidarán posteriormente en la obra de los escritores realistas, entre ellas la disposición de los objetos a partir de un protocolo temporal, la animación de los elementos estáticos de la representación, la delegación en el personaje del foco de la visión[8]. A su vez, P. Tortonese subraya la presencia de fórmulas menos habituales y más sibilinas, entre ellas ciertas dilataciones discursivas de apariencia casual e inocente del tipo: «Que Dieu me foudroie! fit George en brisant dans ses doigts un verre de Venise de la plus grande richesse, épanoui comme une clochette sur son pied tourné en vrille et traversé de spirales laiteuses» (I: 609)[9]. Más tarde, y en un excelente artículo, Alain Guyot, ha comparado *Voyage en Espagne* y *Militona* –novela cuya acción se sitúa, como sabemos, en España, y que se publica algunos años después– para demostrar que Gautier reutiliza las mismas descripciones, sólo que adaptándolas a las necesidades del interés novelesco: los procedimientos que emplea esta vez son la reducción, la no traducción de los términos españoles –que, además del

[7] Cf. Laubriet (2002: XXXVII).

[8] Cf. Tohmé Jarrouche (1997: 16-77). Cierto es que el empleo de estas técnicas por parte de Gautier no alcanza las cotas de excelencia y verosimilitud que se darán en los escritores realistas. Por poner sólo un ejemplo, la delegación en el personaje del foco de la visión suele ser demasiado breve a causa de la ansiedad descriptiva del autor-narrador, que no duda en desembarazarse del personaje en cuanto puede.

[9] Cf. Tortonese (1992: 70).

conocido color local, estimula la curiosidad del lector– y la dispersión de los retratos de un mismo personaje en capítulos diferentes[10]. Con todo, esta panoplia de estrategias sigue resultando insuficiente para absorber la sobreabundancia descriptiva de un Gautier que ha de recurrir a otros procedimientos, entre los que se cuentan al menos la creación de un metadiscurso descriptivo *ad hoc*[11] y la metalepsis narrativa, a la que está dedicado este estudio.

Definida por Gérard Genette como la transgresión de los niveles narrativos (1972: 244 ss.) y, más recientemente, como la «manipulation […] de cette relation causale particulière qui unit […] l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même» (2004: 14), la metalepsis tiene como principal efecto la superposición de los ámbitos de la realidad y de la ficción. En la medida en que pone de manifiesto el carácter construido de la escritura literaria –fundamentalmente porque equivale, al menos en principio, a desnudar la ilusión narrativa–, la metalepsis ha sido empleada de manera especialmente frecuente por los *antiromanciers* ingleses y franceses de los siglos XVII y XVIII (Sterne, Fielding, Furetière, Diderot). Es aquí donde encontramos la primera fuente de Gautier, quien como sabemos dedicó las páginas de *Les Grotesques* a estudiar y reivindicar a algunos escritores olvidados por su excentricidad: entre los que se cuenta Scarron, que se sirvió ya con asiduidad de los procedimientos metalépticos, sobre todo en *Le Roman comique*. Por otra parte, la metalepsis es, por así decirlo, connatural en un Gautier que, de tanto comparar las producciones de la naturaleza con las del arte, termina por no tener demasiado clara la frontera que los separa:

> Je ne sais si l'habitude de voir des tableaux m'a faussé les yeux et le jugement mais j'ai éprouvé assez souvent une sensation singulière en face de la réalité; le paysage m'a paru peint et n'être après tout qu'une imitation maladroite des paysages de Cabat ou de Ruysdaël (Gautier 1865: 6).

En este sentido, es inevitable recordar personajes como el Tiburce de «La Toison d'or» o el Octavien de «Arria Marcella», que se enamoran de retratos de mujeres y de estatuas, o relatos como «La cafetière» u «Omphale», en los que lo fantástico nace de la animación de los objetos artísticos.

En cuanto al breve análisis que viene a continuación, conviene precisar que, gracias al interés que la metalepsis ha despertado en los últimos años, hoy disponemos de diversas tipologías de la figura basadas respectivamente en el sentido de la transgresión, en el grado de inmersión en la ficción o en una mezcla

---

[10] Cf. Guyot (1998).
[11] Cf. Pardo Jiménez (2007).

de las anteriores[12]. Por mi parte, emplearé una tipología propia que me parece más operativa para el objetivo que me he propuesto y que adopta como criterio el elemento de la narración que sirve de base a la figura: distinguiré pues tres modalidades, a saber el tiempo narrativo, el narrador-autor, y el narratario-lector.

La metalepsis del tiempo narrativo suscita la ilusión de contemporaneidad entre lo narrado y la narración y, con ella, la de la existencia de un universo de ficción único compartido por el autor, el lector y los personajes. Este recurso, que se remonta al menos a Charles Sorel[13], permite al narrador justificar el paso de una escena a otra, y si en Balzac tiene por ejemplo una función explicativa[14], en Gautier introduce casi siempre un segmento descriptivo. Se trata de un procedimiento tanto más legitimador cuanto que permite resolver el carácter excedente de la descripción presentándola como una actividad sustitutiva con respecto a un episodio del relato que en sí mismo carece de interés. Se sugiere así que el tiempo empleado en describir no es tiempo perdido, sino ganado, pues de todos modos el autor y el lector han de esperar a que la acción en cuestión acabe de transcurrir completamente. Así, en *Le Capitaine Fracasse* podemos leer: «Les chevaux, sollicités du talon, prirent une allure plus vive; mais pendant qu'ils cheminent, retournons au château [...] et entrons dans la chambre où les domestiques ont déposé Vallombreuse» (II: 1039)[15]. Se trata evidentemente de un subterfugio burlesco, pues si en efecto el problema fuera que el episodio a narrar resulta rutinario, el narrador habría podido soslayarlo sin más. En realidad, lo que se nos presenta como una atención para con el lector no es más que un movimiento destinado a satisfacer el programa, por no decir el capricho, del autor, y no son pocos los casos que lo demuestran. En *Fortunio*, por ejemplo, la ausencia del personaje principal es aprovechada para describir a los comensales –«En attendant que Fortunio vienne, jetons un coup d'œil sur la salle et les convives qu'elle renferme» (I: 609)–, mientras que en *Mademoiselle Dafné* se da la situación exactamente inversa, es decir, los comensales se despachan en algunas líneas para pasar de inmediato al personaje principal:

> La Dafné n'avait pas encore achevé sa toilette [...], et les convives au nombre de sept ou huit attendaient [...]. Si vous le permettez, nous allons laisser ces beaux messieurs occupés à feuilleter des albums, regarder les stéréoscopes, examiner les bibelots des étagères [...], et nous passerons dans le cabinet de toilette de la Dafné. (II: 1239-1240)

---

[12] Cf. respectivamente Wagner (2002: 243-248), Genette (2004: 16-24), Pier et Schaeffer (2005: 205-209 y 75-83).

[13] Cf. Sangsue (1987: 94-95).

[14] Cf. (Déruelle 1999).

[15] Casos muy similares en I: 163; I: 691-692 II: 736 y II: 799.

Habitualmente, sin embargo, la decisión de abandonar la narración a favor de la descripción adopta una apariencia mucho más legítima, pues se produce cuando los personajes están ocupados en actividades más o menos absorbentes que exigen una interiorización, y que resultan por tanto incompatibles con la acción dinámica que la historia exige. Veamos un pasaje de *Militona*:

> Pendant que doña Feliciana lutte contre son piano, et que don Andrès reste debout derrière elle, ne sachant s'il doit franchement interrompre ce vacarme intime ou révéler sa présence par une toux discrète, il ne sera peut-être pas hors de propos de jeter un coup d'oeil sur l'endroit où la scène se passe. (I: 1136)

En este sentido, el sueño de los personajes –actividad absorbente donde las haya– proporciona a Gautier una excusa perfecta: «Pendant qu'elle rêve [Éliante] jetons un coup d'oeil dans sa chambre à coucher, d'autant que cette ocasión de décrire la chambre à coucher d'une jolie femme du temps ne se présentera pas de sitôt, et que le Pompadour est aujourd'hui à la mode» (I: 559-560)[16].

Como se habrá apreciado ya, la metalepsis del tiempo narrativo tiene enormes posibilidades humorísticas que el narrador suele aprovechar para dar rienda suelta a su ironía:

> Notre héros est dans la meilleure des situations posibles: un vrai cigare de La Havane à la bouche, des pantoufles aux pieds, une bouteille de vin du Rhin sur sa table, avec les journaux de la semaine passée et une jolie petite contrefaçon des poésies d'Alfred de Musset. [...] il n'y a donc aucun inconvénient à ce que nous le laissions seul pour quelques instants [...]. Nous retournerons sans lui, car ce n'est pas un homme à nous en ouvrir les portes, à la petite maison de la rue Kipdorp. (I: 792)

Pero también para parodiar el acto mismo de la escritura invirtiendo la relación que la metalepsis establecía hasta ahora entre las escenas simultáneas y denegando así su valor en tanto que procedimiento útil al relato y al lector. En *Fortunio*, por ejemplo, la descripción se presenta en principio como un derecho irrenunciable: «Nous ne commencerons pas le chapitre suivant et nous ne monterons pas en voiture sans avoir dit quelle était la toilette de Musidora» (I: 643). Más tarde, sin embargo, es el propio narrador quien la reduce a un simple pasaje de relleno forzado por la ausencia de Fortunio, quien, tras desaparecer misteriosamente, ha tardado demasiado tiempo en regresar al relato:

> Il a fallu, grand paresseux que vous êtes, que cette pauvre Musidora se désolât outre mesure, que George se grisât comme une multitude de

[16] Casos muy similares en I: 750 y I: 759.

> tambour-majors, qu'Alfred débitât un plus grand nombre de sottises qu'à l'ordinaire [...] pour remplir l'espace que vous deviez occuper tout seul.– Si nous avons commis une inconvenance en introduisant, faute de savoir où le mener, notre lecteur dans la salle de bains de Musidora, c'est vous qui en êtes cause. Vous nous avez fait allonger nos descriptions et forcé à violer le précepte d'Horace: «*Semper ad eventum festina*.». (I: 668)[17].

Aunque funciona sobre una lógica similar a la metalepsis del tiempo narrativo – fundamentalmente porque la ficción de simultaneidad entre el tiempo de la escritura y el tiempo de la acción supone en sí misma una forma de coexistencia–, la metalepsis del autor presenta un rasgo específico que reside en su carácter, por así decirlo, directo y pleno. Lo que aquí se produce es una ruptura de fronteras total, en virtud de la cual el autor-narrador termina por compartir con los personajes no sólo un mismo tiempo, sino también un mismo espacio –un mismo universo, en definitiva. Para que este mecanismo se active basta con la simple mención de un movimiento de efracción por parte del narrador: «Entrons donc, s'il vous plaît, dans la salle de bain de Musidora» (I: 639). O bien: «Après ce coup d'oeil rapide sur l'aspect du paysage, revenons à la cange aux cinquante rameurs, et, sans nous faire annoncer, entrons de plain-pied dans la naos ou tente d'honneur» (I: 744). Todo parte de la ubicuidad del escritor, que Gautier gusta de proclamar a menudo: «Usant de nos privilèges de romancier, nous pénétrerons avant l'étranger dans ce bouge étrange où il semblait attendu» (II: 23)[18]; y que le permite adentrarse en la ficción a voluntad:

> La marquise habitait un appartement séparé, où le marquis n'entrait pas sans se faire annoncer. Nous commettrons cette incongruité dont les auteurs de tous les temps ne se sont pas fait faute, et sans rien dire au petit laquais qui serait allé prévenir la camériste, nous pénétrerons dans la chambre à coucher, sûr de ne déranger personne. L'écrivain qui fait un roman porte naturellement au doigt l'anneau de Gygès, lequel rend invisible (II: 736)

El objetivo es evidentemente poner de relieve la transcendencia del acto descriptivo en tanto que vía de acceso a espacios secretos e inaccesibles que sólo están al alcance del autor. Una vez dentro de la ficción, éste puede alterar a su antojo los objetos que rodean a los personajes y continuar así con su misión de espectador delegado. Es lo que sucede en *Le Capitaine Fracasse*, donde el novelista finge verse obligado a correr la cortinilla de la carroza en la que viaja del duque de Vallombreuse para poder hacer su retrato:

---

[17] Cf. también I: 613 y I: 667.

[18] Casos muy similares en I: 1160 y II: 30.

> Les glaces de ce carosse étaient levées, et les rideaux intérieurs abaissées; mais qui les eût écartés eût vu un seigneur magnifiquement habillé [...]. A ce portrait, esquissé en soulevant le rideau d'une voiture qui passe à toute vitesse, on a sans doute reconnu le jeune duc de Vallombreuse. (II: 919)

O en *Le Roi Candaule*, donde se toma algunas libertades más: «En notre qualité de poète, nous avons le droit de relever le *flammeum* couleur de safran qui enveloppait la jeune épouse» (I: 954).

Aunque en algunas de las citas anteriores lo que se emplea es el *nous* de autor, en otras la primera persona del plural designa también al lector, circunstancia que nos aproxima a la tercera modalidad de la metalepsis que voy a analizar. En efecto, la introducción del lector dentro del espacio de lo descrito no es en absoluto excepcional en los relatos de Gautier, pues con ella se consigue un efecto de participación máximo. Para llevarla a cabo, el narrador puede contentarse con una declaración más o menos lacónica –«Transportons nos lecteurs dans la salle du banquet» (I: 768)[19]– o servirse de estrategias de persuasión fingidas como la cortesía: «Bien que la maison devant laquelle nous avons conduit notre lecteur soit d'une apparence médiocrement engageante, nous espérons qu'il voudra bien, sous notre conduite, devancer de quelques pas l'inconnu et son guide, et y pénétrer avec nous» (II: 21)[20]. Sin embargo, lo más habitual es que esta modalidad de metalepsis se realice en virtud de una interpelación directa:

> Entrez après avoir soigneusement essuyé vos pieds, car la propreté flamande règne ici despotiquement [...]. La chambre de Gretchen est à droite [...] frottez encore une fois vos semelles sur ce paillasson de roseaux ; l'empereur lui-même n'entrerait pas avec des bottes crottées (I: 792-793).

Existe, sin embargo, una segunda variante del fenómeno que se origina no en la intrusión del lector en la escena, sino al contrario en la recreación de la escena por parte del lector. La forma más tenue, todavía no metaléptica, de esta coparticipación es la que aparece cuando el narrador se limita simplemente a apelar a la imaginación del lector por medio de imperativos del tipo «représentez-vous» (I: 713) o «figurez-vous» (I: 861; I: 1169), a los que suelen añadirse otros que completan la figuración especulativa como «ajoutez»:

> Quant au reste du costume, nous ne le décrirons pas [...]. Vous pouvez seulement vous imaginer ce qu'il devait être en pensant aux chefs-d'oeuvre des plus lyriques tailleurs de Paris, [...] seulement ajoutez-y mentalement une élégance divine [...]. (I: 623)

---

[19] Cf. también II: 649.

[20] Casos muy similares en I: 1163 y II: 1235.

La metalepsis, por su parte, se moviliza en cuanto la solicitud –quizá sería mejor decir el mandato– del narrador deriva del ámbito de la imaginación al de la percepción –«Regardez-moi cette physionomie intéressante et spirituelle» (I: 557)– o, paso ya definitivo, al de la acción: «Au milieu de cette grande salle, imaginez une grande table couverte d'une nappe damassée [...]. Pour rehausser cette élégance et ce luxe royal, faites tomber sur ces cristaux, ces bronzes, ces dorures, une neige de lumière [...]» (I: 611). Lo que hay aquí es, en efecto, un sistema de delegación que Gautier utiliza también puntualmente en su crítica de arte[21] y en virtud del cual las acciones propias del narrador recaen sobre el lector, en adelante responsable del protocolo descriptivo[22]. Finalmente, el escritor consigue –sólo que por persona interpuesta– realizar esa aspiración mayor que es convertir el diccionario en paleta de pintor. De todo ello da fe, entre otros casos, la descripción del dormitorio de Gretchen, en «La Toison d'or»:

> Figurez-vous Gretchen assise dans le grand fauteuil de tapisserie [...]. Faites courir un brusque filet de jour sur la corniche et sur le bahut, piquez une paillette sur le ventre des pots d'étain ; jaunissez un peu le christ, fouillez plus profondément les plis roides et droits des rideaux de serge, brunissez la pâleur modernement blafarde du vitrage, jetez au fond de la pièce la vieille Barbara armée de son balai, concentrez toute la clarté sur la tête, sur les mains de la jeune fille, et vous aurez une toile flamande du meilleur temps, que Terburg ou Gaspard Netscher ne refuserait pas de signer. (I: 792-794)[23]

La mejor manera de legitimar la descripción es, en conclusión, presentarla como una actividad que salvaguarda el interés del lector, pues lo protege de la rutina narrativa, le ayuda a penetrar en los espacios inaccesibles de la ficción y le permite incluso participar en la escritura, todo ello con el auxilio siempre amable de

---

[21] En *Abécédaire du salon de 1861*, por ejemplo: «Parlons d'abord du cadre intitulé *le Peintre*. [...] rien de plus favorable à la peinture que ces intérieurs d'ateliers de l'autre siècle, avec leurs tapisseries, leurs plâtres, leurs toiles accrochées aux murs, leurs pots de Chine à tremper les pinceaux, leurs tables et leurs fauteuils à pieds de biche. Mettez là dedans un peintre en robe de chambre, les cheveux noués par un catogan, assis à son chevalet et tout absorbé dans son travail ; groupez autour de lui quelques amateurs en habit à la française se penchant sur son dos ou se reculant pour mieux juger de l'effet, et vous aurez un tableau charmant [...] (Gautier 1861: 279).

[22] No sin razón ha señalado D. Sangsue (1987: 333n): «C'est une constante de la description gautiérienne que d'imiter la forme du mode d'emploi ou de la recette de cuisine».

[23] Otros casos en; I: 706; II: 1237 y, desde el nivel intradiegético esta vez, I: 441. Curiosamente, al final será el lector-pintor quien, en su nueva empresa, habrá de enfrentarse a las torturas de lo inefable: «Mêlez l'ambre du Titien et l'argent de Paul Véronèse avec le vernis d'or de Rembrandt; faites passer le soleil à travers la topaze, et vous n'obtiendrez pas encore le ton merveilleux de cette opulente chevelure [...]» (II: 373).

una buena dosis de sentido del humor. Es lo que aporta la metalepsis, cuyo empleo por parte de Gautier denota, además, una gran dosis de originalidad, pues se pone al servicio de una práctica, la descripción, rechazada por la mayoría de los antinovelistas. También en este punto Gautier se comporta como un autor inclasificable, excéntrico entre los artistas y artista entre los excéntricos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Ch., *Théophile Gautier*. París: Poulet-Malassis et De Broisse, 1859.

BERGERAT, É., *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*. París: G. Charpentier, 1879.

DÉRUELLE, A., «Un emploi de la métalepse narrative chez Balzac», *Poétique*, nº 117, 1999, pp. 17-25.

FEYDEAU, E., *Théophile Gautier. Souvenirs Intimes*. París: E. Plon, 1874.

GAUTIER, Th., «Prospectus», *L'Artiste*, 14 déc. 1856, pp. 1-3.

---, *Abécédaire du salon de 1861*. París: Dentu, 1861.

---, *Caprices et zigzags*. París: Librairie Hachette, 1865.

---, *Romans, contes et nouvelles*. 2 vols. París: Gallimard (col. Bibliotèque de la Pléiade), 2002.

GENETTE, G., *Figures III*. París: Seuil, 1972.

---, *Métalepse. De la figure à la fiction*. París: Seuil. 2004.

GUYOT, A., «Gautier et le miroir ironique. Les avatars de la description du Voyage en Espagne à Militona », en LINON-CHIPON, S.; MAGRI-MOURGUES, V. et MOUSSA S. (eds.) *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*. París-Niza: Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 1998, pp. 87-106.

LAUBRIET, P., «Introduction», en GAUTIER, Th., *Romans, contes et nouvelles*. 2 vols. París: Gallimard (col. Bibliotèque de la Pléiade), 2002, pp. XI-LXII.

PARDO JIMÉNEZ, P., «El metadiscurso descriptivo en los relatos de Théophile Gautier». *Anales de Filología Francesa*, nº 15, 2007, pp. 241-251.

PIER, J. et SCHAEFFER, J.-M. (dirs.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

SANGSUE, D., *Le récit excentrique*. París: Corti, 1987.

SCHAPIRA, M. C., *Le regard de Narcisse*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1984.

TOHMÉ JARROUCHE, L., *Descriptions et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier*. Tesis de doctorado, Univerisidad Paris III Sorbonne Nouvelle, 1997.

TORTONESE, P., *La vie extérieure. Essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*. París: Lettres Modernes, 1992

WAGNER, F., «Glissements et déphasages», *Poétique*, nº 139, 2002, pp. 235-253.

Le corps et l'Autre : la configuration du moi dans *Le Sourd dans la Ville* de Marie-Claire Blais

Eva PICH PONCE
Universitat de València

Marie-Claire Blais est l'une des figures les plus importantes de la littérature québécoise. Avec *Le Sourd dans la Ville* (1979) commence, selon de nombreux critiques, l'œuvre de maturité de cette auteure. Ce roman nous présente différents personnages qui vivent ou qui vont à L'Hôtel des Voyageurs, un hôtel minable de Montréal, dont Gloria est la propriétaire. L'Hôtel des Voyageurs est ouvert à tous et Gloria y reçoit souvent des criminels, sortis de prison, qu'elle réconforte en leur offrant son propre corps. L'un de ses fils, Mike est un enfant atteint d'une tumeur cérébrale. Florence, une femme qui a été abandonnée par son mari, arrive à cet hôtel et ne songe qu'à se suicider. Les personnages deviennent des consciences tourmentées et solitaires, qui cherchent à sortir de leur corps et à atteindre l'Autre, dont les pensées ne peuvent jamais être saisies. Dans cette étude nous essayerons d'analyser la caractérisation du personnage malade ou mourant qui apparaît dans ce roman. Nous observerons la dialectique corps-esprit qui s'établit non seulement chez l'être souffrant, mais aussi chez l'être sexuel, et finalement nous examinerons les relations qui s'établissent entre les différentes figures romanesques. Cela nous permettra de voir jusqu'à quel point le personnage blaisien se sent Autre dans son propre corps et aliéné par rapport aux figures qui l'entourent.

À partir du *Sourd dans la Ville*, les textes de Marie-Claire Blais réalisent une profonde réflexion sur le destin de l'être humain. La mort et la maladie apparaissent surtout comme des concepts abstraits auxquels pensent les personnages. *Le Sourd dans la ville* s'ouvre sur une citation de Rilke qui annonce la réflexion qui va apparaître dans le texte autour de cette thématique :

> Seigneur, donne à chacun sa propre mort, | qui soit vraiment issue de cette vie, | où il trouva l'amour, un sens et la détresse.
> Car ce qui fait la mort étrange et difficile | c'est qu'elle n'est pas la fin qui nous est due, | mais l'autre, celle qui nous prend | avant que notre propre mort soit mûre en nous. (Blais 1996 : 9)[1]

Ce poème oppose non seulement la vie et la mort, mais aussi deux types de mort différentes : « celle qui nous prend » et celle qui est « mûre en nous » (SV:

[1] Dorénavant toutes les références à ce roman et à cette édition se feront entre parenthèses à travers le sigle SV suivi du numéro de page.

9). Cette double mort est incarnée dans *Le Sourd dans la Ville* par la dialectique maladie-suicide. Si pour Mike la mort apparaît comme une menace provoquée par une tumeur cérébrale, pour Florence elle constitue un choix, une décision ontologique.

Mike et Florence vivent dans un entre-deux. Mike, plein de vitalité, se voit attrapé dans un corps miné par la maladie ; Florence qui habite un corps sain, se sent déjà morte. Les descriptions de Mike soulignent sa fragilité et son aspect maladif. Il a un « visage souffrant » (SV: 101), des « joues creuses, des yeux brûlants » (SV: 59). Le texte évoque sa « longue main pâle » (SV: 176). A la fin du roman, son visage est « très pâle sous le bandeau blanc qui ceignait sa tête » (SV: 187). Pour Mike et Florence le corps devient une prison. La douleur que ressent Mike transforme son corps en « une chambre de tortures » (SV: 115). C'est surtout à travers le rêve que son esprit connait une certaine libération à certains moments. Il imagine un voyage à San Francisco qu'il réaliserait avec sa mère : « oui, nous irons, bientôt, il y aura le cactus, l'indigo bush qui guérit, la lavande et le miel, et il se répétait à lui-même cette mélodie » (SV: 155). Ces paroles, qui reviennent dans ses pensées comme un refrain, ont pour lui une valeur de talisman et d'espoir. En s'attachant à elles, il essaye de refouler l'idée de la mort.

Ce personnage malade observe les passants dans la rue. Leur vitalité, notamment celle d'un coureur, évoque pour lui la santé qui lui manque. L'arbre centenaire contre lequel il se repose lui rappelle également, par opposition, la brièveté de son existence et la permanence de cet élément naturel qui continuera à vivre quand il ne sera plus là.

Si Mike oppose la vitalité des personnes qu'il observe à sa maladie et à sa douleur, Florence oppose surtout ses souvenirs à sa vie présente, son bonheur passé à son angoisse actuelle. Les scènes qu'elle remémore ne sont plus que des « épaves », des tableaux « d'une autre vie ». À travers le souvenir, Florence essaye de « ramener près d'elle tous ces fragments de sa vie qui s'échappaient » (SV: 156). Il est intéressant d'observer le poids symbolique de « la lourde valise verte » (SV: 30) qui l'accompagne, une valise qui contient uniquement des « lettres anciennes » (SV: 30). Le poids de la mémoire, du souvenir se perçoit clairement à travers cet objet qu'elle porte avec elle. Il « l'incline vers le sol » (SV: 30) : la mémoire est à la fois ce qui la maintient en vie et ce qui la pousse vers la mort.

En laissant derrière-elle sa maison, elle se sépare symboliquement du monde des vivants pour entrer à l'Hôtel des Voyageurs. L'Hôtel des Voyageurs, comme son nom l'indique, devient le lieu privilégié de toutes les âmes errantes, des 'voyageurs'. Il devient l'image d'une misère humaine qui n'est pas seulement économique, mais surtout existentielle. La présence de Mike et de Florence transforme cet endroit en l'espace ultime où sombre l'être humain. La mort est

inéluctable, l'être humain ne peut y échapper : il n'y a d'ailleurs pas de sortie de secours dans l'Hôtel. Cet espace apparaît comme un enfer symbolique. La misère et la mort caractérisent cet Hôtel qui évoque également, et paradoxalement, la vie, les plaisirs humains, la détente des gens qui viennent boire un verre dans le bar. En ce sens, l'Hôtel devient le miroir même de l'existence humaine, une existence dans laquelle on vit, on jouit, mais qui mène inévitablement à la solitude de la mort.

Le personnage malade ou tourmenté se définit par rapport à l'Autre, malade, fort ou sain. Pour Florence, la mort est un acte qui est déjà annoncé en elle-même : elle a la sensation d'être « déjà morte » (SV: 27). Ses mains « défuntes […] n'étaient plus faites pour la tâche raisonnable de vivre » (SV: 27). Son visage est assimilé à une « tombe » (SV: 55). Si les personnages qu'elle revoit dans ses souvenirs évoquent pour elle la vie et l'amour, ceux qu'elle observe actuellement, ou qu'elle a aperçus récemment, lui rappellent les devoirs que la vie nous impose, et qui s'expriment dans la dialectique de « jouir ou souffrir » (SV: 32). Ainsi, « le vieillard à la canne, la fille qui avait eu froid tout l'hiver, chacun passait devant Florence comme une sublime figure de la douleur de vivre qu'elle éprouvait » (SV: 32). Pourtant, et contrairement à Florence, la jeune fille est capable de percevoir la beauté du jour et le vieillard affirme encore sa volonté de vivre en s'obstinant à marcher. Alors que les autres figures romanesque du *Sourd dans la Ville*, contemplent la beauté du jour et l'arrivée du printemps, Florence est juste capable de voir « le ciel gris » (SV: 37) et « l'hiver, l'hiver mélancolique lourd et sans fin » (SV: 42).

Florence est caractérisée par la peur, l'angoisse, une « sensation de vertige » (SV: 45), provoquée par le fait de vivre dans un entre-deux. Pendant la plupart du texte, elle se situe dans l'escalier, à mi-chemin entre la vie et la mort, tout comme Mike, qui se tient souvent près de la fenêtre. À la fin du roman, elle abandonne cet espace qui appartient au domaine du social pour monter, seule, dans sa chambre et se suicider. La mort est perçue comme un passage qui mène à un au-delà inconnu. A. Van Gennep a bien montré comment les images du seuil et de la porte soulignent un rite de passage qui permet l'intégration symbolique du sujet dans un monde nouveau (1969 : 27). Dans ce roman, les images du seuil, comme la fenêtre ou l'escalier mettent en évidence cette étape de transition.

À l'« Angoisse » (SV: 30) ressentie par Florence, le texte oppose la « Douleur » (SV: 113) de Mike. L'utilisation de majuscules pour évoquer ces deux termes met en relief l'importance de ces deux notions dans la caractérisation de ces personnages, mais aussi dans la caractérisation de la mort elle-même. Mike et Florence semblent quitter progressivement leurs corps et aller vers un au-delà mystérieux. Le motif de l'assoupissement, qui revient à plusieurs reprises, évoque ce départ progressif. Mike réalise constamment des actions routinières, comme

préparer des spaghettis ou prendre soin de sa petite sœur, mais son esprit semble déjà être ailleurs : ses gestes sont caractérisés par une « délicatesse rêveuse, un peu lointaine »; il s'assoupit fréquemment. La mort semble parfois l'atteindre, lorsque la nuit le cœur de Mike « qui d'habitude battait follement […] soudain battait sans bruit ». Comme l'affirme Jankélévitch, « la méditation de la mort, si elle ne veut pas tourner en méditation sur la vie, semble n'avoir le choix qu'entre la sieste et l'angoisse » (1966 : 36). La mort arrive clandestinement. Elle devient « le sourd dans la ville » qui donne titre à l'œuvre : « la mort était là, ce n'était plus qu'un sourd dans la ville, et lui qui était rongé, en silence, par un mal dont il ne parlait pas, eût peut-être partagé avec Florence ce désenchantement, cette lassitude » (SV: 163).

La Douleur et l'Angoisse de Mike et de Florence sont mises en valeur par l'image du Cri. Dès la première page, Mike est comparé à la « figure de la Douleur telle que l'a peinte Munch dans 'Le Cri' », et en effet, sa bouche, « entr'ouverte et tremblante » suggérait qu'« un long cri allait s'échapper » (SV: 11). Il s'agit d'un appel retenu, qui n'est jamais perçu par les autres, les 'vivants'. Florence évoque également cette voix contenue qui dénonce toute la souffrance du monde : « tous, ils étaient fous de douleur, de solitude, pourquoi ne criaient-ils pas, mais leurs cris se figeaient dans l'air glacé » (SV: 33). Ce cri sourd, symbolique, qui n'atteint jamais l'autre, devient la représentation même de l'isolement humain :

> […] ce chant funèbre était enseveli dans le silence des vivants et des survivants, on pouvait crier ainsi longtemps et personne ne vous entendait, car tous les hommes devaient survivre et tous les hommes étaient seuls, même si la plupart d'entre eux évitaient la voie du suicide […] (SV: 95-96)

La « femme silencieuse », assise sur le même banc que Florence, n'entend pas son « cri », son désespoir (SV: 30). Les 'vivants' sont sourds face au malheur des autres. Florence, elle-même, avant d'être abandonnée par son mari, n'était pas capable de percevoir cette souffrance : « j'étais mondaine, dit Florence, et sourde à tout » (SV: 153). La tragédie, l'angoisse, apportent une lucidité extrême, qui seule permet d'entendre la douleur de l'autre.

Selon Mike « l'être humain était ainsi conçu et fait qu'il ne cheminait vers le corps d'autrui que pour sa jouissance, non pour la douleur » (SV: 172). Si les corps s'approchent les uns des autres lors des rapports sexuels, une distance spirituelle se maintient. La dialectique corps-esprit qui caractérise le personnage malade apparaît aussi au sein des rapports sexuels :

> […] l'amour, pour John comme pour Gloria, n'était-là que comme une fonction libératrice, dont tous les mécanismes étaient silencieux, leurs corps agissaient, obéissant à leur propre activité volcanique, mais cette

> éruption de nerfs et de sang avait rejeté loin d'elle tout ce qui appartenait au rôle de la tête et du visage, ce rôle de la pensée, de la méditation des gestes et du corps, ils avaient décidé eux-mêmes de leur exil, de leur séparation du corps et de l'esprit, ils déambulaient, comme John, dans les limbes de ce silence que d'autres comparaient aux premiers seuils de la mort […] (SV: 139)

La jouissance seule permet une certaine libération de la conscience par rapport au monde et au corps qu'elle habite. Toutefois, la sensation de liberté que leur apporte la sexualité plonge ces personnages dans une aliénation comparable à celle vécue par Mike et Florence. La nudité du corps de Gloria cacherait selon cet extrait la réalité de son esprit, sa vie intérieure. D'ailleurs, les pensées de Gloria qui sont transmises dans le texte sont peu nombreuses. Sa réalité intérieure reste dans une certaine mesure cachée au lecteur et aux autres personnages qui comme Mike, essayent de pénétrer en vain dans ses pensées.

Dans *Le Sourd dans la Ville* un manque de communication profond caractérise les relations entre les figures romanesques. Si la parole se révèle souvent inefficace, c'est souvent à travers le regard que les personnages expriment leurs sentiments. Dans ce roman, les personnages sont tous conscients de l'existence de l'autre, qu'ils observent comme s'il s'agissait d'un miroir de leur propre âme. Le regard devient un élément fondamental qui permet de mettre en contact, en quelque sorte, les figures romanesques :

> [Mike] dit avec des mots maladroits, des mots presque tus, avortés, que sa mère lui envoyait ce plat, c'était une assiette de spaghetti brûlé, il fallait manger, disait-elle, et Florence demanda pourquoi, parce que ma mère l'a dit, semblait dire Mike, mais il ne disait rien, il regardait Florence, lui tendait l'assiette qui lui inspirait déjà de la répugnance, et il répétait, mangez, ma mère l'a dit […] (SV: 59).

Nous pouvons remarquer dans cet extrait comment l'échec des paroles, la difficulté que trouve le personnage à s'exprimer est vite substituée par le regard, qui semble dire beaucoup plus que les mots eux-mêmes. Le long de l'œuvre, Mike et Florence s'observent, en silence, tout en essayant d'interpréter les pensées de l'autre. Florence désirerait raconter à Mike son expérience, lui parler de ses découvertes sur la vie et la mort. Pourtant, les seuls dialogues qu'ils réussissent à échanger sont d'une banalité extrême : ils parlent du café, de la nourriture, de l'école. Florence a peur du regard de cet enfant, qui l'observe, et qui évoque pour elle la réalité la plus brutale du malheur : « elle sourit à Mike qui continua de poser sur elle ses yeux graves de surveillant, elle se demandait si ce regard de Mike la suivrait de l'autre côté de la vie » (SV: 73). Pareillement, Mike a l'impression d'être observé par un regard intense, qui est a la fois une demande de secours, et un miroir de son propre drame : « il y avait cette femme toujours assise dans l'escalier

et qui le regardait, ni faim ni soif, qu'attendait-elle, elle semblait si lasse, mais par instants son regard le brûlait » (SV: 145).

Dans *Le Sourd dans la Ville*, la douleur se perçoit dans le visage des personnages : le corps devient le reflet de la souffrance humaine. Mike a « les prunelles agrandies par l'inquiétude » (SV: 11). L'« angoisse de vivre [de Florence] tenait là, dans ce mouvement noueux de ses mains » (SV: 156). Pourtant, le corps n'exprime pas uniquement la douleur, mais aussi le bien-être et l'amour. Ainsi, Judith, en regardant deux écoliers, « pouvait lire sur leurs traits émus qu'ils s'aimaient » (SV: 28). Le corps de Judith lui-même « haletait de ce bonheur de vivre, elle sentait autour d'elle ces regards, ces caresses impatientes» (SV: 29).

Malgré l'importance du regard les personnages ne semblent pas se 'voir'. Même Florence et Mike qui s'observent constamment, ont l'impression de n'être pas vus : « Mike avait tourné vers [Florence] son visage souffrant mais il ne semblait pas la voir, il fixait sur elle ses yeux paisibles mais ne la voyait pas, ses prunelles semblaient légèrement agrandies dans la lumière » (SV: 101). La répétition du verbe « voir » met en relief l'importance du regard, et notamment ici d'un regard qui ne voit pas, ébloui par sa propre souffrance. Pareillement, le regard de Mike semble demander de l'aide à Florence, dont la conscience semble être ailleurs : « Florence ne semblait pas le voir, elle représentait en cet instant, pour Mike, l'inertie, l'indifférence de ceux qui refusent désormais de voir ou d'entendre » (SV: 156).

La sensation de ne pas être vu accroît la solitude des personnages. Lucia se sent complètement seule devant le regard de John, qui l'ignore. Florence, tout en regardant Mike, plonge dans le sommeil :

> […] Pendant qu'elle regardait Mike assis à la fenêtre, Florence tombait à son tour dans sa rêverie, sa somnolence, il lui semblait que son existence connaissait soudain ce même ralentissement, une conscience qui n'était plus là mais qui surveillait de loin, une conscience assoupie, peut-être, puis elle ferma les yeux et se mit à rêver […] (SV: 72)

La présence du verbe « surveiller » est extrêmement significative et suggère un type d'observation qui, tout en permettant au sujet de sombrer dans ses pensées, le rend attentif aux gestes de l'autre. Florence surveille Mike et Gloria, tout comme ceux-ci sont devenus, sans le savoir, les gardiens de Florence.

Dans *Le Sourd dans la Ville,* Mike et Florence essayent en vain de saisir les pensées des autres personnages. Les figures romanesques ne peuvent qu'interpréter les regards des autres, et n'ont jamais accès à des pensées que seul le narrateur omniscient connaît :

> […] Florence se demandait à quoi pensait Mike, il méditait sans doute lui aussi, comme tout ce qui respirait sur la terre, à quoi pensait-il donc

> pendant qu'il posait sur elle ses yeux paisibles, absents, son regard de disparu, et elle cherchait à pénétrer cette pensée qui lui était inconnue […] (SV: 102)

Il est intéressant d'observer que ce roman se présente comme un grand paragraphe, sans interruptions, qui évoque la continuité de la pensée. Le texte nous fait pénétrer dans la vie psychique des figures romanesques à travers un système de monologues narrativisés, selon la terminologie de D. Cohn (1981). Il est difficile de délimiter les monologues intérieurs des différents personnages. Le narrateur passe souvent d'une conscience narrative à une autre sans prévenir le lecteur. Comme l'a également remarqué M. Herden (1989 : 493), la confusion des voix est un phénomène fréquent dans ce roman:

> Souvent, un passage qui commence par Mike se demandait [...] se termine par [...] pensait Florence et à l'intérieur de cette séquence, les verbes peuvent se référer aux deux. Ainsi, il devient impossible de déterminer exactement où le monologue de l'un se termine et où commence celui de l'autre.

Cette (con)fusion des voix est favorisée par l'homogénéité du contenu thématique. D'ailleurs, la transition d'une conscience à une autre se réalise au moyen d'associations qui sont parfois temporelles ou spatiales, mais le plus souvent thématiques. Les transitions sont favorisées par le regard des figures romanesques, par le souvenir, par la coïncidence dans les pensées (notamment autour de certains sujets comme le voyage, la mort, la solitude, l'espoir, comme l'a bien constaté S. Stephens (1987).

La complexité de la structure narrative conduit à une (con)fusion des voix qui crée une union nouvelle des personnages, au sein même du tissu narratif. Par exemple, le thème de la mort unit textuellement les consciences de Mike et de Florence, tout en poussant ces deux personnages à réfléchir l'un sur l'autre, à voir leur propre angoisse dans l'angoisse de l'autre. Le dialogue dans ce roman s'effectue surtout au niveau mental: ce sont les pensées successives des différents personnages qui vont se faire écho, qui vont se répondre.

La pensée de Mike se confond avec celle de Florence qui interprète les gestes et les sentiments de celui-ci afin d'y percevoir des traces de sa propre douleur. C'est à travers la mort que Mike espère pouvoir atteindre les secrets de la conscience de l'autre :

> […] l'âme s'en allait comme ça, toutes les âmes des morts erraient au soleil et cherchaient quelqu'un à comprendre, quelqu'un dont on pourrait pénétrer les pensées, même les pensées de Gloria concernant le sexe, la vie et la mort, un jour Mike comprendrait tout, tout ce qui dormait en Gloria, sur les lèvres de Judith, l'âme délivrée allait ailleurs, partout où si longtemps elle n'avait pas été admise […] (SV: 17-18)

Le voyage le plus important que lui permettrait la mort serait celui qui le dirigerait vers la connaissance, la compréhension de toute chose et de tous les êtres humains.

Le roman est composé comme une suite de tableaux. D'ailleurs les personnages demeurent souvent dans une position statique (assis près de la fenêtre, sur l'escalier). Le lecteur a souvent l'impression que les figures romanesques deviennent les voix des personnages illustrés par Munch, les pensées de ces figures immobilisées par le peintre. Mike est associé au personnage qui apparaît dans *Le cri*. Florence se compare elle-même à l'*Agonie* de Munch, une figure « sur laquelle descendait le brouillard incandescent et froid» (SV: 186). L'*Enfant Malade* et l'*Agonie*, de Munch, constituent les dernières références intertextuelles du roman. Celles-ci mettent en relief l'évolution du texte, qui avait commencé avec l'angoisse inexprimable de Mike, puis de Florence, symbolisée par le *Cri*, et qui culmine dans la maladie et la mort. Si le décès de Mike n'est pas confirmé à la fin du roman, le suicide de Florence projette un ton funèbre qui suggère la mort imminente de l'enfant. Les éléments intertextuels de ce roman contribuent à intensifier le caractère dramatique de l'œuvre tout en créant un dialogue fictif avec des peintures, notamment celles de Munch, dont certains motifs sont repris.

Le Sourd dans la Ville réalise une profonde réflexion sur l'aliénation de l'être humain. Le cri d'angoisse de Mike et de Florence est sourd, symbolique, il n'atteint jamais l'autre. Il devient la représentation même de l'isolement humain, un isolement qui peut seulement être dépassé quelques fois à travers le contact visuel des personnages.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BLAIS, M.-Cl., *Le Sourd dans la Ville* (1979). Montréal : Boréal, 1996.

COHN, D., *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

HERDEN, M., « Le monologue intérieur dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner et *le Sourd dans la ville* de Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42) 1989, p. 483-496.

JANKELEVITCH, Vl., *La Mort*. Paris : Flammarion Éditeur, 1966.

STEPHENS, S., « Confusion de Voix. *Le Sourd dans la Ville* de Marie-Claire Blais ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1987.

VAN GENNEP, A., *Les Rites de Passage*. Paris : Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1969.

El París de Catulle Mendès: una selva de piedra para sus *Monstres Parisiens*

Mª Victoria RODRÍGUEZ NAVARRO.
Universidad de Salamanca

Ya decía Balzac en 1833, fecha de publicación de su novela *Ferragus*, que «à *Paris*, *tout fait spectacle*, même la douleur la plus vraie», para añadir después que «aucun peuple du monde n'a eu des yeux plus voraces». (Balzac 1981: 889)

Y efectivamente, París, esa *guinguette d'Europe,* en palabras de Louis Sébastien Mercier, se convierte en un escenario para ver y dejarse ver, donde sus habitantes son alternativamente actores y espectadores. Una especie de realidad especular, donde encaja a la perfección la expresión de *Tableaux parisiens*.

Y aunque fuera Balzac el inventor de las escenas parisinas en el primer tercio de siglo, en las últimas décadas del siglo XIX, en pleno segundo imperio, París sigue siendo un estallido de risas y una fiesta renovada. Pero hay que dejar bien claro que el espectáculo no está en la ciudad propiamente dicha, sino en la vida de la ciudad, en «ces tranches de vie, détachées, irisées, constamment refilmées, qui fomentent ce qu'on va appeler, à partir de Balzac surtout, la vie parisienne» (Díaz 2008: 1) que forman todo «un spectacle luxurieux d'exportation».

Pero si hay un autor que es capaz de mostrarnos a la perfección esta sociedad decadente *fin de siècle*, ése es Catulle Mendès. Escritor prolífico donde los hubiera, director de periódico y cronista, poeta, dramaturgo, libretista, Mendès produjo una obra importante y múltiple, sin dejar de lado ningún género literario. Su vida privada, fue yerno de Théophile Gautier, sus devaneos amorosos y su misteriosa muerte de la que tuvo una premonición en una pesadilla unos pocos años antes[1], fue también una novela que aún sigue sin ser contada por menudo y que haría las delicias de la llamada crónica social.

Lo que sí es cierto es que estamos ante un personaje extrañamente contradictorio, complejo y misterioso, a la vez inocente y perverso, viril y femenino, puro y malicioso, todo con la misma pasión, cambiante y ligero hasta el infinito, en palabras de Maupassant. El caso es que no dejaba indiferente a nadie y esta complejidad casa a la perfección con su producción, y su discordante personalidad marca también su estilo.

---

[1] Ver al respecto Calleja Cabo (2004).

A pesar de la gran repercusión que tuvo en los últimos años del XIX, ya que se sabe que sus obras fueron las más vendidas después de las Zola desde 1885 hasta 1905, sin embargo, actualmente, las ediciones de su producción son muy escasas. Puedo llegar a afirmar que no existen obras de síntesis, salvo estudios aislados de su teatro, reseñas en periódicos o revistas y artículos o contribuciones en revistas o actas de coloquios. [2]

Prueba de su gran popularidad son las palabras que de él dijo Paul Adam, novelista contemporáneo, en una reseña periodística de la época: «El talento multidisciplinar de Catulle Mendès, su ciencia extraordinaria, su milagrosa fecundidad, el conjunto de una obra gigantesca de cien rostros y su fuerza lo designan como el príncipe de los literatos vivos».

Aseveración quizá un tanto exagerada pero que puede hacer de contrapunto al injusto olvido que ha padecido. Cuando Mendès publica el dos de mayo de 1882, treinta y dos textos bajo el nombre de *Monstres parisiens,* el éxito fue fulgurante. En tres meses tuvo tres reediciones y otra más en 1984, lapso de tiempo que aprovecha para añadir otros más en una segunda serie, con una presentación de lo más cuidada, incluso con ilustraciones en forma de viñetas.

Hombre de su tiempo, en sus cuentos -que responden a lo que Jean de Palacio llama *le merveilleux perverti* - el escritor explora algunos de los aspectos más sombríos de la estética decadente donde se refleja el declive de la sociedad contemporánea.

Y esta sociedad decadente, cual selva de piedra, acoge a sus propios monstruos. Ya lo dijo Banville en las primeras líneas de *La Petite Lili*: «Toutes les forets ont leurs monstres, mais ceux qui vivent dans Paris, la grande forêt de pierre, sont plus étonnants et plus formidables que les autres, puisqu'ils ont conscience de leur monstruosité, et l'exploitent à leur profit». (Banville 1881: 398)

Es evidente que París, como una única entidad, es el testigo y el portavoz de los personajes que en él se mueven. Mendès, en su primer relato, *Mademoiselle Laïs*, lo deja bien claro: «Paris vient d'apprendre avec stupeur l'aventure de cette intelligente et belle fille noble qui, tout à coup, comme d'un bond, est devenue une fille». (Mendès 1882: 1*)* París, la jungla de asfalto, guía, juzga y a veces crea a sus propios monstruos.

---

[2] Es de señalar a este respecto el Coloquio que tuvo lugar en Burdeos durante los días 17, 18 y 19 de septiembre de 2009 con el título *de Colloque «Catulle Mendès et la République des Lettres»,* organizado por l'EA 4195 – TELEM, donde se abordaron varios aspectos de la personalidad del autor bajo diferentes puntos de vista, como ensayista, dramaturgo, novelista y periodista.

¿De dónde viene este gusto por los monstruos y este término para asimilarlo a los habitantes de la gran ciudad? En la literatura decadente hay muchos ejemplos de zoomorfismo pero en la mayoría de los autores, se alude siempre a monstruos femeninos. La *femme monstre*, como dijo Léon Bloy, posee todas las características por su naturaleza múltiple y vaga y conforme a un código común de la frivolidad. [3]

Pero no sólo son las mujeres las que responden al apelativo de *monstres*, sino la sociedad parisina al completo. Como si de un desfile de personajes se tratara, asistimos a una visión plural, caleidoscópica. Imaginemos que estamos sentados en una silla y vemos pasar ante nosotros, aristócratas, actores y actrices, periodistas, literatos, artistas, científicos, prostitutas, que como *tranches de vie* forman parte del decorado de la ciudad.

Todos ellos se pasean por los relatos mendesianos. Entran y salen, van de uno a otro, a la manera de Balzac en su *Comédie Humaine,* conformando una sociedad que acaba siéndonos familiar y una vez leído el último relato somos capaces de situar e incluso establecer los grados de amistad y parentesco entre los diferentes personajes. Es lo que se ve en las calles de ese *París en pastillas* como la llama José Luis Díaz. Una ciudad parcelada, por barrios y por estamentos sociales

Veríamos pasar a *Ariste Vincelot*, que debe dinero a todo el mundo. Amante de artistas y chulo de cabareteras luego tenía doble vida y era un esposo y padre de familia ejemplar; a *Le mari de Léo,* «de plus abject des monstres, il en est en même temps le plus torturé des martyrs», que prostituye a su esposa por amor al dinero, y como no soporta la situación se suicida con el revólver comprado con lo último que ella ganó para él.

La ciudad se asemeja así a un decorado a cielo abierto, iluminado con las luces de gas, al igual que las salas de representación; todo ello puede considerarse como una metáfora teatral. Es bien sabido que en estos casos, el espectáculo no está en el escenario sino en las plateas y los palcos. Como acto social que es, se va a ver y a ser visto.

---

[3] Pierre Veron utiliza ya esta expresión en 1875, cuando escribe *Ces monstres de femmes*. Se trata de una compilación de relatos, donde se presenta un muestrario, una galería sobre la perfidia femenina. Los veintiocho personajes que aparecen pertenecen todos a la misma sociedad, entre los que se eleva por encima de los demás la cortesana Léontine o Léonie, emblemática de la monstruosidad. Del mismo modo, *Les monstres roses* de Edmond Deschaumes publicado en 1885 incide en esta idea de la perversidad femenina. Y por supuesto, hay que citar a Théodore de Banville con sus *Contes pour femmes*, que sirvió de inspiración manifiesta a Mendès, hasta el punto que nuestro autor cita sin ambages el cuento banviliano, *Le fiacre*, en su relato *Madame de Valensole* haciéndose, por ende, deudor de su influencia.

Como ya ocurriera en el caso de los hermanos Goncourt, Mendès, dramaturgo como era, mundano hasta el límite, conocía a la perfección los entresijos del mundillo teatral, los camerinos de los actores. Elabora por ende una autentica gaceta del mundo del espectáculo y del teatro. De los bailes, de la ópera y de los cafés. Los empresarios, los actores, las cantantes, desfilan por sus cuentos, pasan de uno a otro con gran facilidad.

Podríamos citar el caso de *Narcisse Dangerville,* el aspirante a actor que es capaz de arruinar a su pobre amante, una mujer mayor, antigua actriz, con tal de triunfar. Cuando ella conoce a este guapo pero petulante joven, se propone hacer de él un gran actor: «Il serait un grand comédien! Elle avait décidé cela […] Il était beau, il avait une très belle voix: que lui manquait-il ? La passion et l'art: elle lui communiquerait l'une, lui enseignerait l'autre». (Mendès 1882: 21). Una vez conseguido esto, la abandona de manera inmisericorde.

Y qué decir de la figura de la madre del artista. En el relato titulado así, *La mère d'acteur*, encontramos el tipo de la madre posesiva, celosa de lo que ella considera su creación, para quien reserva el mejor de los futuros. Nadie más que ella tiene acceso a su hijo: «Pour habiller mon Emmelin, il n'y a que moi» (Mendès 1882: 120). Con entrega total se encarga de su arreglo, como nos cuenta el narrador: «Et en effet, elle- même, elle seule, avec ses vieilles mains grises, qui tremblaient un peu, elle avait peigné, parfumé, lissé, tordu en boucles longues les fins cheveux d'or pâle du jeune homme» (Mendès 1882: 121).

Para su desgracia, el hijo se acaba marchando con una actriz de variedades y el producto de sus desvelos se echa a perder: «Lui! Mon Emmelin! Amoureux d'une Sainte-n'y-touche, qui n'a ni talent, ni argent, qui est la fille d'une concierge, et que sa mère avant six mois, aura vendu au premier venu…» (Mendès 1882: 130) Curiosamente, el autor que siempre está presente, se permite juzgar sobre la situación: «Je n'ai pas pu regarder sans pitié cette vile et misérable femme qui, à sa façon, hélas ! était une bonne mère». (Mendès 1882: 133)

Pero en el caso de los directores de teatro Mendès carga las tintas con una crítica atroz. En el relato con este título, *Le directeur de Théâtre*, se refiere a ellos, quizá con conocimiento de causa, como monstruos abominables, emparentados con el mismísimo diablo: «Et c'est pourquoi le Diable, -nommé aussi le Malin parce qu'il créa le Vaudeville,- a formé à son image ce monstre abominable: le directeur de théâtre». (Mendès 1882: 233)

Aparece, personaje sin nombre propio, como un ser dictatorial, un tirano todopoderoso, apoltronado en su sillón de cuero y terciopelo, enemigo de los poetas a los que desprecia por considerarlos locos; su única pretensión es conseguir corromper y rebajar el nivel cultural del pueblo, esa *foule niaise*: «L'indispensable

était donc de l'avilir, de le corrompre, de l'abêtir, ce public». (Mendès 1882: 234). Para ellos no desea más que desgracias.

Tampoco escapa a la categoría de monstruo el periodista que con sus opiniones y noticias calumniosas es capaz de arruinar la vida a cualquiera. Las noticias, una vez lanzadas, se repiten hasta la saciedad, ya que «Quiconque écrit dans un journal écrit dans cent journaux ; rien n'est imprimé qui ne soit réimprimé». (Mendès 1882: 82) Así, *Felix Gargassou,* el pedante que lo sabe todo, pero que era «un imbécile qui a pour métier d'avoir de l'esprit»; (Mendès 1882: 75) encarna el tipo del mediocre peligroso, del tonto útil, pero cargado de maldad. Como según Mendès «le mal n'est jamais difficile à faire», en tres años desprestigió a cuatro poetas, llevó al suicidio a un pintor, desunió ocho matrimonios y consiguió que una actriz honrada acabara como *cabotine à maillot.* Veamos cómo fue su trayectoria profesional:

> N'ayant jamais pu être ni avocat, ni médecin, ni professeur de piano, ni peintre en bâtiment, ni caissier – heureusement pour lui ! – s'installa dans les brasseries de bohèmes et les cafés de journalistes, copia des manières d'être, imita des façons de dire. Retint deux ou trois cents mots fantasques ou pittoresques, se logea dans la mémoire trente ou quarante anecdotes. [….] Alors une ambition s'éveilla en lui. Il se faufila dans un journal, puis dans un autre, et dans un autre ; apporta des nouvelles, fit accepter des échos, rarement ; hasarda une chronique non signée […] se lia avec quelques concierges de théâtre, fut l'amant d'une cabotine, apprit ce qui se passait dans les cabinets des directeurs, et l'écrivit, sans orthographe, mais le correcteur est là ! Eut la chance de trouver un scandale […] se trouva une spécialité, celle d'observer les baignoires des petits théâtres et de désigner, le lendemain, par des initiales, de graves ou illustres personnages qui étaient allés voir jouer en compagnie de quelque fille rousse… (Mendès 1882: 76-77)

Como vemos, este monstruo, aunque mediocre, es muy peligroso, pues «La vipère à cornes n'est pas une grosse bête». (Mendès 1882: 78) A este respecto, Mendès sigue la estela que dejaron los Goncourt, para quienes, «Il n'y a pas de pourriture comme ce métier-là». En su *Journal*, en 1861, ya habían glosado la mediocridad intelectual de ciertos periodistas. Para ellos, los salones literarios habían sido asesinados por lo que calificaron de periodismo de boulevard.

En *L'homme de Lettres*, relato en el que, curiosamente la palabra *monstre* aparece escrita más veces, el literato es el artista, sin nombre, que lleva la creación a límites insospechados hasta convertirse en un monstruo, pero mucho menos peligroso que el anterior. Este cuento narra en primera persona la historia de un escritor tan obsesionado con la literatura que si no plasmaba en el papel cada momento que vivía era como si ese momento no existiera. Tanto es así que en su

noche de bodas al ver la habitación nupcial, retrasó la consumación de su matrimonio para dedicarse antes a escribir la descripción del aposento: «Hélas! Pour la décrire, cette chambre, il aurait fallu être Théophile Gautier. Pourtant je me promis d'essayer». Se fue a la guerra para poder escribir escenas épicas en un gran poema, y a la muerte de su padre, de no haber escrito una elegía en su memoria, habría sido como si no hubiera sentido su pérdida:

> Quand mon père est mort, je craignais, rempli d'une désolation infinie, que ma douleur ne fût pas assez cruellement amère, ne fût pas ce qu'elle aurait dû être dans un livre bien fait ; en serrant, les yeux en pleurs, les mains des visiteurs attendris, je me demandais si mon air et ma tenue exprimaient, comme il est convenable, la violence sincère de mon désespoir, et je me rappelais cette parole d'un ami, homme de lettres, lui-aussi, hélas ! «Lorsqu'un grand malheur nous frappe, il est nécessaire de se faire enseigner par un bon comédien l'attitude qu'il sied d'avoir en pareille occurrence» (Mendès 1882: 61)

Y ofrece como consejo al joven poeta, interlocutor al que cuenta su vida: «ne soyez pas homme de lettres, si vous voulez pleurer pour de vrai, rire pour de vrai, aimer quand vous aimez, souffrir quand vous souffrez, vivre enfin». (Mendès 1882: 61)

El hombre de letras, que ya no es el bohemio *Jeune-France* del chaleco rojo, no sale muy bien parado en estas historias. Es tan mundano como cualquier cortesana. Hay un relato en el que la protagonista es una mujer, *Mademoiselle Laïs*, donde se pone de manifiesto la supremacía de la mujer mundana sobre el poeta. Esta joven pasa de ser honrada a convertirse en una mujer pública por escuchar su instinto y su vocación, como si fuera un artista: «Mon poème à moi, le voici». Y en este empeño no se contenta con ser mediocre, como si tratara de una victoria de la carne sobre la palabra:

> Je me suis prostituée, vierge ! […] je m'épanouis dans l'accomplissement de mon sort, dans la satisfaction de mon instinct, dans toute l'expansion de mes forces, comme le musicien ou le poète, dont la vocation fut longtemps contenue, s'apaise et se réjouit de son œuvre réalisée. (Mendès 1882: 5)

Como afirmara décadas antes Dumas padre, se poetiza la carne, «aussi bien en l'incarnant dans une réalité quotidienne et monotone qu'en l'idéalisant et en la faisant fée, lutin, déesse». El camino seguido por las mujeres de mundo no es el mismo para todas. La diferencia que él marcó entre *filles, lorettes y courtisanes*, sigue siendo válida a finales de siglo.[4]

---

[4] A. Gilles resume en estos términos el ensayo dumasiano: *Filles, lorettes et courtisanes*. 1843: «Dans la première catégorie, il évoque les «filles» parmi lesquelles il différencie les filles à

Aunque Mendès siempre relata en primera persona, como hemos señalado anteriormente, utiliza la figura de un narrador que se dirige a un interlocutor. Con un solo punto de vista, a diferencia de lo que ocurre en, según la expresión de Godenne, la novela *étendue*. De manera que entre el escritor y el lector surge otro relator que proporciona a los hechos autenticidad, pero siempre con una perspectiva única. Sería pues el relato de un secreto, de un chisme pero en algún momento tiende a moralizar y pone de manifiesto un trasfondo misógino muy marcado. Así en *Mademoiselle Zuleïka*, ofrece una disertación sobre la maldad de las mujeres que utilizan su sonrisa para vencer a los hombres. Antes el arma era la coquetería pero esta argucia podía ser vencida. Porque a la coquetería el hombre respondía con la impertinencia como en el caso de *Célimene* y *Alceste*. La coquetería se dirige al espíritu, al corazón, mientras que el flirteo ataca a los sentidos del hombre.

> Notre ennemi, ce n'est pas notre maître, c'est notre maîtresse ! Comment s'appelle votre Dalilah ? Je n'en sais rien, n'importe. Vous êtes Samson. Pendant que vous dormez près d'elle, elle aiguise ses ciseaux en silence, sur la Pierre de son cœur. Ne souriez pas de cette métaphore! C'est le cœur des femmes, et non leur sein, qui est d'albâtre. Tout mal vient d'elles ! Nous sommes les loups mangés par les agneaux. La méchanceté féminine et ubiquiste et éternelle. (Mendès 1882: 162)

Las *Dalilas* y las *Cleopatras* toman cuerpo en muchas de las monstruosas féminas que pululan por París. Y de entre todas ellas cabría señalar la impresionante historia de la *Marquise Faustine,* que tenía el capricho de cenar en

---

carte et les filles à numéro. Les filles à cartes sont celles qui vont chercher le client dans la rue. Elles ont un bon ami, leur souteneur, que Dumas nomme également un «homme entretenu». Leur vie se partage entre le trottoir, leurs clients, la visite aux services d'hygiène et les coups du souteneur. La fille à numéro appartient à l'aristocratie des filles: elle ne cherche pas le client mais l'attend dans la maison close où elle est employée. Sa vie est tout aussi monotone que celle de la fille à carte bien que le dimanche soit le seul jour où elle peut prendre un amant, souvent en se faisant passer pour une duchesse.
Dans la seconde catégorie apparaît un type de prostituée spécifique à la ville de Paris: la «lorette», sorte de femme entretenue par plusieurs hommes, que Dumas appelle des Arthur. Plus élégantes que les filles, plus libres aussi dans le choix de leurs clients, elles sont l'âme du quartier de Notre-Dame-de-Lorette.
Enfin, dans sa dernière distinction, Dumas remonte à l'Antiquité, et notamment en Grèce, pour évoquer la figure particulière de la «courtisane». Prostituées sacrées attachées au culte de Vénus ou maîtresse d'hommes célèbres, musiciennes ou philosophes, elles incarnent la noblesse et la puissance, le plaisir lié à l'esprit, et annoncent les Marion de Lorme ou Ninon de Lenclos du XVIIème siècle, évoquées par Dumas à la fin de son ouvrage.» http: //www.dumaspere.com/pages/dictionnaire/filles_lorettes.html.

compañía de su amante en la jaula de los leones a riesgo de servir ellos mismos de pitanza a los animales:

> En outre, il y a dans cette Parisienne d'aujourd'hui une Romaine de jadis; ce n'est pas sans raison que le nom de Faustine lui fut donné par de sourdes rumeurs. Porte-t-elle en effet, par une obscure métempsycose, l'âme de quelque délicate et féroce impératrice éprise de toutes les joies coupables… (Mendès 1882: 216)

Su historia sirvió, valga la expresión, de comidilla a París y fue el centro de todos los cotilleos: «On chuchote qu'elle est abominablement perverse, et terrible ; avide de tout l'impossible, affamée de tout le défendu». (Mendès 1882: 217)

Su fantasía acabaría aquí si la *cruelle belle*, como la llama Mendès, no confesara al final del relato, en una paradoja llevada a sus últimas consecuencias, que lo que habría sido en realidad divertido hubiera sido «souper avec un lion dans la cage des hommes». (Mendès 1882: 222)

En este relato, los signos de oralidad tan característicos del género, aparecen en toda su plenitud: la moralidad, la sorpresa final, el privilegio del instante. Pero no todos los caprichos de las damas parisinas alcanzan estas cotas tan peligrosas. Es el ejemplo de *Madame de Valensole*, uno de los relatos más celebrados y que como ya hemos mencionado se inspira claramente en un cuento de Banville, *Le Fiacre*. El marido descubre que es engañado. Y ella, como las heroínas mundanas de este París *fin-de- siècle,* no sólo no lo niega sino que lo justifica. Su engaño viene de una desilusión. Una vez, paseando por un boulevard pidió a su marido una camelia medio seca de la que se había encaprichado y él al ver que no valía nada no se la compró. Para la dama, eso fue una irreparable injuria. Compara su caso con el de Antonio y Cleopatra, que tras haberla bañado en perlas, le negó una fresa: «Il existe un meilleur moyen de perdre à jamais l'admiration, c'est-à-dire l'amour d'une femme ; c'est après lui avoir tant donné, de lui refuser une seule chose». (Mendès 1882: 263)

Como vemos, para la mujer todo es justificable, sólo es cuestión de dar la vuelta al argumento. Así sucede en uno de los relatos que a mí particularmente más me han divertido, el titulado *Les Trois maîtresses de Valentin.* La esposa de Valentin, en un mismo día se dirige a él mediante tres nombres distintos al suyo: Stéphane, Marcel y Georges. Cuando el marido le pide explicaciones, la esposa le confiesa que, antes de conocerle, ella tuvo tres amantes que respondían respectivamente a esos tres nombres, y que debería estarle agradecido por este motivo. Veamos cómo se lo razona:

> Oui. Les amères délices, aigües comme des souffrances, des joies mauvaises et les abominables ivresses de la Possession, je les ai connues dans la chambre bien close, à demie obscure, tendre, où, sous la lampe

> qui languit comme une fleur mourant d'amour, le démon Désir enseignait tous les baisers à nos lèvres et toutes les étreintes à nos bras. (Mendès 1882: 279)

Ante el enfado del esposo que no quiere escuchar más detalles escabrosos, ella añade: «Vous vous fâchez parce que j'ai eu le caprice, et la clémence, de retrouver en vous les êtres exquis ou singuliers qui furent mes trois amours ?» (Mendès 1882: 280). Y a continuación elabora una curiosa teoría al respecto:

> Ne savez-vous point que les femmes changent d'être en changeant d'amour, qu'elles deviennent autres avec d'autres amants ? Tant pis pour vous si vous n'avez point eu l'instinct de vous en apercevoir: mais croyez-le, toutes les chastetés premières refleurissaient en moi. […] En vérité, monsieur, je vous le dis, il faut me savoir gré de mes trois souvenirs, puisqu'ils vous donnent trois maîtresses. (Mendès 1882: 281)

Gran capacidad de persuasión y gran facilidad para argumentar a su gusto. Pero en estos menesteres hay dos damas que son auténticas maestras para la vida en sociedad. Madame de Portalègre y Madame de Ruremonde. Ambas tienen el privilegio de aparecer varias veces en distintos relatos y no sólo como protagonistas de sus propias historias, sino que, encaramadas a la categoría de maestras de seducción y mundanidad, ejercen su magisterio ante las neófitas que pretenden entrar a formar parte del mundillo parisino.

Madame de Portalègre, a la que se hace mención con anterioridad, quizá para crear un ambiente de suspense por su espera diferida, aparece en el relato que lleva su nombre con una tarjeta de presentación que le hace los honores, y donde el autor marca las diferencias entre la belleza natural y la belleza adquirida, entre *une femme jolie* y *une femme belle:*

> Je vous ai déjà parlé de Mme de Portalegre? Elle était jolie ; elle est beaucoup mieux aujourd'hui, parce qu'elle a trente-cinq ans. On ne vieillit qu'en province ; à Paris la beauté s'acquiert ; c'est un art qu'il faut apprendre, et, trop jeune, on n'y entend rien. Quelqu'un demandait à un homme plein d'expérience s'il aimait la petite comtesse de C., récemment entrée dans le monde: «Non, répondit-il, mais je l'aimerai». (Mendès 1882: 189)

Encarna además todo aquello que se considera como esencial en una dama de sociedad en un juego de oxímoros y paradojas perfecto:

> Aussi parfaitement insensible que parfaitement belle, froidement impérieuse, elle ne cède sans doute que pour dominer, ne se donne que pour posséder, afin d'être «maîtresse». Car nul ne l'a entendue prononcer une parole de miséricorde, ne l'a vue pleurer une larme de

> tendresse ! Elle est la barbare et sereine triomphatrice. (Mendès 1882: 189)

Más adelante, aparecerá en uno de los últimos relatos, *La Conseillère*, adoctrinando a una joven e incauta damita que le pide consejo. Ante ella, «Mme de Portalègre avait pris un air presque doctoral, imperceptiblement ironique, vous auriez pu vous souvenir de Méphistophélès répondant à l'écolier Wagner». (Mendès 1882: 295). Se define a sí misma, con un cierto aire de superioridad, como alguien que está por encima de las habladurías del pasado: «Je suis une des vingt femmes excentriques que Paris admet, et celui qui se rappellerait les vieilles histoires serait pire qu'un impertinent, ce serait un sot». (Mendès 1882: 298)

Al final le aconseja que se dedique a su marido y a sus hijos ahora que está a tiempo. Se puede dudar de la honradez de su consejo, y sospechar que no deja de ser interesado, una cuestión quizá de celos o de competencia velada sobrevuela en el ambiente.

> C'est bien simple, ce que je vais vous dire, mais c'est bien vrai: soyez estimable, on vous estimera. Ne dansez pas trop souvent avec M. de Puyroche, ni avec d'autres ; aimez votre mari, ayez beaucoup de jolis enfants, et n'enviez jamais, croyez-mois, celles qui ne peuvent plus se compromettre ! (Mendès 1882: 299)

Y la otra dama que comparte con ella el Olimpo de los salones es Madame de Ruremonde, que al igual que Madame de Portalègre, aparece en varios de los relatos de *Monstres parisiens* haciendo gala de sus «virtudes». Veamos cómo se la describe en las primeras líneas de la historia a la que da título:

> De toutes les flirteuses qui, dans les salons de Paris, de Petersburg et de Londres, abandonnent longtemps leur main, avec un frémissement bien imité, entre les doigts de quelque bon jeune homme…Mme de Ruremonde, certes, est la plus parfaitement exécrable ! Aucune n'a poussé plus loin qu'elle l'abominable vertu de toujours se refuser après s'être toujours offerte. (Mendès 1882: 267)

Ella, poseedora «d'une fierté d'impassible mondaine» es una «flirteuse immaculée». Y también, al igual que Portalègre, ejerce su magisterio ante las jóvenes recién entradas en sociedad. Y así en el relato, *L'Èducatrice* lo dice claramente cuando afirma y se presenta a sí misma sin tapujos: «Écoutez-moi donc, innocente, et profitez des leçons d'une vieille criminelle». (Mendès 1882: 251)

¿En qué consisten sus lecciones? Pues casi podíamos estar delante de un decálogo completo, donde se resumen las normas de comportamiento de la perfecta mundana, comportamiento, que según vemos, las pone a la altura de los poetas, como ya había confesado la protagonista del primer relato, *Mademoiselle Laïs*:

> Que l'on nous accuse, nous, mondaines, cela ne nous déplait pas, et volontiers nous l'exigerions.
> Faire naître tous les soupçons, oui, mais n'en justifier, en réalité aucun.
> Provoquer la calomnie –car elle est utile- mais la défier de se prouver.
> Une audace presque extrême, mais «presque» seulement, et qui s'arrête court.
> S'offrir toujours, sans jamais se donner.
> Et l'amour surtout, nous est interdit. Pour aimer il faut le temps.
> Les soucis jaloux mettent dans le sourire des raideurs cassées.
> Si nous nous livrions, nous serions moins désirées.
> Les portes trop hermétiquement fermées découragent les visiteurs, mais les portes grandes ouverte ne le tentent guère ; il y a un milieu: l'entrebâillement.
> Donc, ne jamais aimer, jamais ! Est-ce qu'ils ont aimé les poètes ?
> Nous, femmes, nous, mondaines, nous poursuivons un idéal, nous accomplissons une œuvre. Une œuvre telle, qu'aucun poème ne la surpasse. (Mendès 1882: 254-56)

Las mujeres mundanas aparecen elevadas a la categoría de los poetas, de los artistas, siguiendo una vocación, por obra de la pluma de otro mundano que conoce los entresijos de la sociedad, de los chismes de las alcobas. Hay quien dice que Mendès se muestra más cruel e irónico con los personajes masculinos, llegando en algunos casos a la caricatura, o a la crítica más atroz. Y estoy totalmente de acuerdo con esta afirmación.

Pero todos ellos, conscientes de una monstruosidad que explotan siempre en su provecho, conviven y se cruzan por las calles de la gran ciudad, tan vivos , tan bien encarnados que realidad y ficción se mezclan y se confunden, incluído el propio Mendès, que en ningún caso permanece como simple espectador, más bien al contrario, se instaura como un personaje bien activo, que juzga, aconseja y critica a los demás, tal y como hace en la penúltima línea de sus cuentos, reuniendo en un solo remitente el narrador y el escritor: «Cependant ce que j'ai dit devait être dit».

La función está en la calle. Sólo hay que sentarse y observar con ojos voraces, porque como dijo V. Fournel (1858: 4), «cela coûte moins cher, et c'est quelque fois plus amusant».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV., *Catulle Mendès: l'énigme d'une disparition*. Rennes: La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

BALZAC, H. de, *La Comédie humaine*. París: Castex, Gallimard, 1981.

BANVILLE, T., *Contes pour des femmes*. París: Fayard, 1981.

BERTRAND, A., *Catulle Mendès*. Traducción de J. M. Ramos. París: E. Sansot & cía, 1908.

CALLEJA CABO, J. J., «La pesadilla de Catulle Mendès» in *Enigmas literarios. Secretos y misterios en la historia de la literatura.* Madrid. Ediciones Corona Boreales, 2004, pp. 53-60.

DÍAZ, J. L., «Le spectacle de la vie parisienne», 2008 http: //etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/cariboost_files/Diaz.pdf [consultado el 15 de abril de 2011].

FOURNEL, V., *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. París: Adolphe. E. Delahays, 1858.

GILLES, A.: http: //www.dumaspere.com/pages/dictionnaire/filles_lorettes.html [consultado el 19 de abril de 2011].

GODENNE, R., «La nouvelle française» *Études françaises*, 12, 1-2, 1976, pp. 103-111.

MENDES, C., *Monstres parisiens*. E. Dentu, París: Bibliothèque numérique. Gallica, 1882.

PALACIO J., *Figures et formes de la décadence*. París: Nouvelles éditions Séguier, 1994.

PALACIOS BERNAL, C., *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*. Universidad de Murcia, 2003.

---, *El relato fantástico en Lengua Francesa de Hoffman a Poe.* Murcia. Ediesser libros. S.L, 2009.

RIFATERRE, M., «Paradoxe et Présupposition», in LANDHEER, R. y SMITH, Paul J., *Le paradoxe en linguistique et en littérature*. Ginebra: Droz, 1996, pp. 149-172

STEAD, E.*: Le monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et Décadence dans l'Europe de fin-de-siècle.* Ginebra: Droz, 2004.

VAUTHIER, E., «Catulle Mendès, nouvelliste cruel de la Décadence» *Anales de filología francesa*, 14, 2006, pp. 233-250.

De Montaigne à Zweig : les valeurs humaines dans la littérature française

Hélène RUFAT
Universitat Pompeu Fabra de Barcelona

Avec sa biographie sur Montaigne, Zweig parvient à traiter en même temps son époque en crise, sa crise personnelle, et la décadence de la grandeur de la culture française. La lecture de ce livre tout à fait particulier nous introduit dans une dimension troublante de l'être humain, certes, mais aussi des dynamiques sociales. Parmi toutes celles évoquées, cette étude s'intéresse de préférence aux questions ayant trait aux valeurs humaines en tant que représentantes d'une culture et d'une série d'idéaux. À terme, nous constaterons que cet ouvrage de Zweig est un de ces livres qui font que la littérature française soit considérée aussi généreusement, de par le monde, encore de nos jours. Et en même temps, nous verrons comment Zweig, en analysant les faits et les textes de manière externe *et* subjective (parce que sensible) développe la tristesse de la dimension humaine… en pleine seconde Guerre Mondiale.

Le XXe siècle a vu plusieurs relectures stimulantes de Montaigne : Zweig, Starobinski, Cassirer, Todorov et même André Comte-Sponville. Pascale Seys affirme même que ces penseurs ont eu du succès grâce à leurs propos sur Montaigne ![1] Il est vrai aussi que pour ce critique, Montaigne «fut plutôt l'homme du *vivre à propos*, c'est-à-dire de la juste mesure et de l'épanouissement harmonieux de la vie dans le discernement et dans le bon usage de la raison. » Ceci pour ce qui est de sa personne et de sa vie privée, car en ce qui concerne le rayonnement de Montaigne, Seys n'hésite pas à soutenir que « Montaigne a trouvé l'impulsion d'une nouvelle compréhension de l'homme, plus conforme à la sensibilité de la Renaissance. » Quand Zweig s'émerveille de « l'à-propos » de Montaigne, serait-ce parce qu'il voudrait retrouver cette « sensibilité de la Renaissance » ? Nous aimerions mettre en évidence la spécificité du texte de Zweig face aux autres considérations des *Essais*, au XXe siècle. En effet, à travers cette biographie, l'écrivain semble formuler un souhait : que toutes les personnes cultivées, attrapées comme lui dans cette deuxième guerre mondiale, puissent mettre en pratique cet exercice du jugement défendu par Montaigne qui consiste à réfuter la raison dogmatique pour constamment remettre en cause nos propres facultés de connaissance.

---

[1] P. Seys (2000 : 170-175).

Malgré tout, nous pouvons dire que, d'une part, l'actualisation de Montaigne par Zweig, au XXe siècle, n'apparaît pas *a priori* originale. De son côté, Zweig a déjà travaillé et publié de nombreuses biographies sur des écrivains ou des personnages historiques français… ou d'autres nationalités (il a écrit sur Nietzsche, sur Erasme, sur Dostoïevski, Dickens, mais aussi sur Marie Antoinette, Balzac, Verlaine[2], Romain Rolland[3]…). C'est un grand connaisseur de la culture (et notamment de la littérature) française, alors pourquoi s'étonner d'un écrit sur Montaigne ? En fait, la nature exceptionnelle de cet ouvrage vient du fait qu'il est considéré comme un « livre testamentaire » puisqu'il s'agit du dernier travail de Zweig avant son suicide. Il fut donc édité de manière posthume, dans *Héritage européen*. De plus, il est fort troublant d'y lire soit des prémonitions soit des prédictions sous la forme de citations de Montaigne comme par exemple celle concernant la liberté face à la mort : « Et la dernière liberté : devant la mort […] : « la plus volontaire mort est la plus belle ». » (Zweig 2010 : 80).

Les circonstances qui accompagnent la rédaction de cette étude tiennent aussi quelque peu de l'étrange voire du mystère. Lors de son exil à Petrópolis, Zweig finit par s'installer dans une maison vide ayant appartenu à quelque militaire. Déprimé, et sans aucun projet concret, il erre un jour dans les pièces encore non meublées de la maison, et il découvre une étagère sur laquelle a été oublié, abandonné, un seul volume, déjà bien poussiéreux : *Les Essais* de Montaigne, en français. Aussitôt, n'ayant pas d'autre but, Zweig se prend à relire, de plus en plus passionnément, dit-il, l'œuvre de Montaigne. Et quasi immédiatement, sentant combien les paroles du philosophe résonnent en lui, il décide d'en rédiger sa biographie. Pour ce faire, il se documente, demande des ouvrages critiques, et il cherche même à rencontrer un spécialiste français de Montaigne, Fortunat Strowski, qui curieusement se trouve à Rio de Janeiro, pour une série de conférences, précisément en ce début d'année 1942.

Quelles sont les raisons de l'enthousiasme de Zweig ? Une façon synthétique de le dire est qu'il découvre, au cours de cette relecture, à quel point Montaigne est un « homme humain », et il louera chez lui, précisément « la clarté d'esprit et l'humanisme » (Zweig 2010 : 92), comparables à ceux d'un Érasme ou d'un Castellion, soutient-il. À cette époque, Zweig déplore, chez ses contemporains, un manque d'humanisme en ce sens ou tant de monde semble avoir perdu ses capacités de discernement. Montaigne semble alors lui apprendre une manière possible de s'opposer à tous les fanatismes : savoir conserver sa liberté intérieure, autrement dit, sa liberté de jugement et son libre-choix.

[2] La biographie sur Verlaine fut la première des études biographiques publiées par Zweig.
[3] Romain Rolland fut un grand ami de Stefan Zweig, allant lui rendre visite au Brésil, lors de son exil.

Remarquons que le « Nostra res agitur »[4], sous l'enseigne duquel se placent les *Essais*, laisse bien entendre que cette recherche d'identité toute personnelle, mise en œuvre par Montaigne, est étroitement associée à la relation à l'Autre, qu'elle doit aussi nécessairement traitée. La recherche de soi annoncée par Montaigne devient alors étude sur l'Altérité, en mesurant sa vie à celle des autres afin de bien « s'essayer » pour mieux se connaître, et en constatant que bien se connaître permet aussi d'accepter la condition humaine –qui nous concerne tous. La complexité de la pensée mise en place par Montaigne pour constamment « s'essayer » intéresse tout spécialement Zweig, qui voyait comment son entourage se laissait dominer par un système de pensée absolument dualiste. Et son raisonnement est de penser que si Montaigne a pu se délivrer, en quelque sorte, alors qu'il a vécu à une époque où la « brutalité de l'histoire » et la violence des événements étaient similaires à celles de ce milieu du XXe siècle, n'importe quelle personne ayant une formation semblable à celle de Montaigne peut aussi suivre son même développement. Ici, la biographie de Zweig s'intéresse plus particulièrement à l'éducation reçue par Montaigne, et toutes sortes d'anecdotes relevant de la relation entre le père et le fils viennent étayer son discours. Zweig en profite pour louer les innovations pédagogiques du père de Montaigne[5] car, à partir des « résultats obtenus », elles mettent en évidence la nécessité d'une éducation sans « fouet ni larme » afin de permettre le développement de la volonté individuelle.

Pour Zweig, il n'y a pas de doute que l'humanisme sceptique de Montaigne (postérieurement teinté d'épicuréisme) doit beaucoup à cette éducation qui a forgé sa volonté individuelle : savoir exprimer et respecter cette volonté c'est aussi servir sa liberté. Or il constate que l'éducation reçue par les enfants de sa génération est bien loin de ressembler à celle de Montaigne. Zweig s'efforce de faire une autocritique des raisons de la dérive éthique de ses contemporains. Dans un premier temps, et toujours en comparant son époque à celle de Montaigne, il remarque que le début du XXe siècle est comparable au début du XVIe en ce sens qu'une ambiance d'espoir et d'optimisme dominait dans les deux cas. Les jeunes européens des familles aisées vivaient dans une société où les échanges culturels étaient fluides et laissaient croire qu'un certain lien de formation existait entre les différents pays ; ils partageaient des principes et des valeurs similaires, et surtout ils se sentaient spécialement libres[6]. D'après Zweig, l'exclamation d'Ulrich von

---

[4] Phrase d'Horace signifiant « Cette affaire nous concerne ».

[5] « C'est à la bienveillante sollicitude de son père qu'il doit de pouvoir plus tard s'écrier fièrement : J'ai une âme toute sienne, accoutumée à se conduire à sa mode. » (Zweig 2010 : 48)

[6] « Vienne avant la première Guerre Mondiale : culture et joie de vivre. » (Kiser 2003 : 25) constate John Kiser dans son étude sur Stefan Zweig.

Hutten[7], « Quelle joie la vie ! », exprime bien cette sorte d'euphorie sociale. Et il l'explique ainsi :

> ...on croyait que, par l'esprit, une unité se créait au-delà de la sanglante querelle des rois. […] Le monde était soudainement devenu vaste, plein riche. […] Autre miracle, comme le monde spirituel, le monde terrestre s'élargissait à des dimensions insoupçonnées. (Zweig 2010 : 18)

Et pour un esprit européen du XXe siècle, il n'y a pas de doute : « toujours, quand l'espace s'élargit, l'âme s'ouvre » (Zweig 2010 : 19).

Cette ouverture de l'âme est bien sûr celle qui concerne aussi l'altérité. Et avec la 1ère Guerre Mondiale déjà l'illusion d'une harmonie et d'un équilibre européens a été sérieusement ébranlée. L'arrivée d'Hitler au pouvoir a mis en évidence l'amplitude du désastre social qui allait frapper l'Europe. Et c'est en comparant des époques historiques aussi mouvementées l'une que l'autre que Zweig présente son étude sur la vie de Montaigne, tout en invoquant l'utilité de sa pensée : « c'est à une génération comme la nôtre, jetée par le destin dans un monde qui s'écroulait en cataracte, que la liberté et la rectitude de sa pensée apporteront l'aide la plus précieuse. » (Zweig 2010 : 13). Mais dans un premier temps, l'intérêt de Montaigne pour le XXe siècle n'est pas une évidence, Zweig l'admet volontiers :

> Il nous semblait aller de soi que le droit d'avoir notre propre vie, nos propres pensées, et les exprimer librement, par la parole per par l'écrit, nous appartenait tout autant que le souffle de notre bouche, que le battement de notre cœur. Le monde s'ouvrait devant nous, nous n'étions ni prisonniers de l'État, ni asservis au service de la guerre, ni soumis à l'arbitraire d'idéologies tyranniques. [..] Il semblait donc à notre génération que Montaigne secouait des chaînes que nous pensions depuis longtemps rompues. (Zweig 2010 : 16)

On remarquera que les termes utilisés par Zweig pour qualifier son époque (et celle de Montaigne) sont particulièrement forts et choquants : « chaos du monde », « cataracte de catastrophes », « folie ». En effet, les circonstances font qu'il se sente absolument menacé dans son intégrité surtout morale :

> Seul celui qui […] est contraint de vivre une époque où la tyrannie des idéologies menacent la vie même de chacun […] peut savoir combien il faut de courage, de droiture, d'énergie, pour rester fidèle à son moi le plus profond, en ces temps où la folie s'empare des masses. (Zweig 2010 : 14-15)

Ces mots reflètent sans doute ce que le critique J. Kiser considère, dans le cas de Zweig, comme une « lutte vaine contre la violence du nationalisme et du

---

7 Datée de 1518; Ulrich Von Hutten était administrateur de Martin Luther.

fanatisme, ces démons qui métamorphosaient cette Europe qu'il aimait. » (Kiser 2003 : 20).

Par conséquent, la situation d'instabilité annonce pour Zweig le triomphe de l'intolérance, ce qu'il voit comme une « effroyable rechute de l'humanisme dans la bestialité. » (Zweig 2010 : 20), que ce soit au XX[e] siècle ou à l'époque de Montaigne, puisqu'il remarque « qu'au lieu de l'humanisme c'est l'intolérance qui triomphe. » (Zweig 2010 : 19). Plus concrètement, au XVI[e] siècle, Zweig constate l'anéantissement de l'altérité par plusieurs faits : « La « Chambre Ardente » fait brûler les protestants […], la folie fanatique ne laisse même pas les morts en paix, et les tombes de Richard Cœur de Lion et Guillaume le Conquérant sont profanées et pillées. » (Zweig 2010 : 21). Bref, ce manque de respect de l'Autre est bien le signe de la « bestialité » relevée par Zweig. Ces observations et analyses le portent à conclure que :

> En de telles époques où les valeurs les plus hautes de la vie, où notre paix, notre indépendance, notre droit inné, tout ce qui rend notre existence plus belle, tout ce qui la justifie, est sacrifié au démon qui habite une douzaine de fanatiques et d'idéologues, tous les problèmes de l'homme qui ne veut pas que son époque l'empêche d'être humain se résument à une seule question : comment rester libre ? (Zweig 2010 : 23)

Ainsi, le fait d'être tous les deux des « victimes » condamnées à vivre des dictatures, justifie le parallélisme établi, et au-delà, toutes les extrapolations parce que « l'humanité humaine » (Zweig 2010 : 92), celle qui veut défendre cette liberté, n'a pas d'Histoire.

C'est pourquoi la réponse de Montaigne aux avatars de son temps est étudiée en détail par Zweig, espérant de cette manière pouvoir présenter le philosophe humaniste comme l'exemple à suivre : « je vois en lui l'ancêtre, le protecteur et l'ami de chaque « homme libre »* sur terre. » (Zweig 2010 : 27). Pour être encore plus convaincant, Zweig actualise clairement son modèle : « il a conservé en lui l'être humain *in nuce*, l'être humain pure et intemporel […] et son combat est resté le plus actuel de tous. » (Zweig 2010 : 27). Et pour bien justifier l'effet annoncé de la vie de Montaigne, Zweig n'hésite pas à lui attribuer des effets presque magiques : « seul celui qui reste libre de tous et de tout accroît et préserve la liberté sur terre. » (Zweig 2010 : 29) ; ce qui permet de faire de Montaigne un « citoyen du monde » : « on pourra dire que c'était un homme qui regarde […] sans la moindre étroitesse d'esprit, un esprit libre et tolérant, […] fils et citoyen non pas d'une race ou d'une patrie, mais du monde, au-delà des pays et des siècles. » (Zweig 2010 : 39).

D'un point de vue plus culturel et intellectuel, Zweig compare l'importance de la pensée de Montaigne à celle de Goethe, à la recherche de la plante originelle[8] : « il cherche l'homme originel, l'homme total, la forme pure dans laquelle rien n'est encore fixée. » (Zweig 2010 : 83). Et comme Montaigne ne reste fixé à rien d'autre qu'à sa liberté, son intégrité est aussi tout spécialement relevée : « Rien ne lui est plus étranger que la complaisance. » (*ibidem* : 84). Déjà en évoquant l'éducation privilégiée reçue par Montaigne, Zweig le citait pour souligner la force de cette indépendance de pensée : « Qui suit un autre, il ne suit rien. Il ne trouve rien, voire il ne cherche rien. » [Montaigne, cité par Zweig (2010 : 50)]. Et ce sont bien ces caractéristiques qui font de lui un non-maître à penser : « Ce qu'il a cherché, il l'a cherché pour soi. Ce qu'il a trouvé vaut pour tout autre dans la mesure exacte qu'il pourra ou voudra en prendre. Ce qui a été pensé dans la liberté ne peut jamais entraver la liberté d'autrui. » (Zweig 2010 : 86).

Par la suite, les questionnements posés par Montaigne à propos de l'altérité, de l'égalité, de la mort, ainsi que ses réflexions paradoxales le conduisant à élaborer un système de « pensée complexe », comparable à celle défendue par Edgar Morin, se retrouvent, à partir des Encyclopédistes, dans les textes des écrivains français. Et, par exemple, si l'on compare les aspects de Montaigne traités par Diderot, Victor Hugo et Albert Camus, on constate que si tous trois « choisissent » des problématiques spécifiques et différentes, ils reviennent tous trois sur un même questionnement : celui de la liberté. Montaigne, qui sans doute est philosophe (par ce système antisystème qu'il a essayé d'élaborer et de mettre à l'épreuve) a en même temps très bien servi la littérature. Et Zweig, en ce début de siècle s'en fait très bien l'écho :

> Car une des lois mystérieuses de la vie veut que nous n'apercevions toujours que trop tard ses valeurs authentiques et essentielles: la jeunesse quand elle s'enfuit, la santé dès qu'elle nous abandonne, la liberté, cette essence, précieuse entre toutes, de notre âme, à l'instant seulement où elle va être retirée, où elle nous a déjà été retirée. (Zweig 2010 : 16)

L'étude biographique présentée par Zweig est doublement émouvante. D'une part parce qu'elle s'intéresse davantage à l'éducation reçue par Montaigne qu'aux textes qu'il a écrits, et Zweig offre de cette manière une approche littéraire des aspects plus anthropologiques de Montaigne, voire même plus psychologiques, cherchant à savoir comment « fonctionne » l'être humain en temps de crise pour défendre sa « citadelle intérieure ». En fait, « comme son grand ami Romain

---

[8] Rappelons que Goethe aussi, dans son *Faust*, fait que la recherche d'un nouvel homme aboutisse à la naissance d'Euphorion, promesse manquée de renaissance, fils de Faust et d'Hélene.

Rolland, Stefan Zweig donne à ses travaux littéraires pour but urgent de combattre le spectre de la haine et de la guerre. » (Kiser 2003 : 14). Même si, comme le mentionne S. Niemetz (1996 : 457) dans sa biographie : « l'intérêt de Zweig pour l'arrière-plan psychologique des personnalités dont il traite dans ses essais ou des personnages fictifs de ses nouvelles s'inscrit dans la tradition viennoise » de son époque et « rappelle les analyses d'Arthur Schnitzler », il n'en reste pas moins que cette tendance dérive d'abord de sa curiosité d'artiste à comprendre par la « participation affective et l'identification» (Zweig 2010 : 288) les mouvements profonds de l'âme humaine. Et cette compréhension lui est aussi de grande utilité personnelle dans cette période mouvementée. Peut-être encore devrions-nous rejoindre l'avis de Casals quand il remarque que les *Essais* de Montaigne sont « un ouvrage immense, transformateur, décidément magique. » (Casals 1986 : 32).

Rappelons pour finir que Zweig était ami de Freud (auquel il présenta Dalí), et peut-être pourrait-on voir dans cette étude, un hommage à cette sorte d'auto-psychanalyse avant la lettre, mise en place par Montaigne. Ceci dit, la condition d'homme pensant n'est possible que si la principale valeur est respectée. Actualiser Montaigne au XX[e] siècle apporte une couleur toute différente quand on entend les résonnances libertaires que Zweig donne à son discours. En effet cette liberté est toute intérieure, voulant bien sûr être reconnue et respectée extérieurement, mais comme celle que pouvait évoquée Aristote, c'est la liberté qui me forme et qui me permet de respecter les autres et moi-même. C'est finalement la liberté qui accompagne *sine qua non* la dignité humaine. En ce sens, une phrase représentative de tous nos propos serait : « Celui qui pense librement pour lui-même honore toute liberté sur terre. » (Zweig 2010 : 93).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

CASALS, J., *La filosofía de Montaigne*. Barcelona : Edicions 62, 1986.

GUTWIRTH, J., « Edgar Morin, *Le monde moderne et la question juive* », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 142 | avril-juin 2008, document 142-45, mis en ligne le 26 novembre 2008. URL : http://assr.revues.org/index15793.html.

KISER, J., *La mort de Stefan Zweig : mort d'un homme moderne*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2003.

NAVARRO, J., *La extrañeza de sí mismo*. Madrid: Fénix Editora, 2005.

NIEMETZ, S., *Stefan Zweig le Voyageur et ses mondes.* Biographie, Belfond, Paris : le Livre de Poche, 1996.

SEYS, P., « Montaigne : *Apologie de Raymond Sebond* », *Revue Philosophique de Louvain*, Année 2000, 98, nº 1, p. 170-175.

ZEPHIR, F., « Une écriture entre les lignes de l'Histoire : fiction narrative et vérité historique dans *Marie Stuart* de Stefan Zweig », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17, 2009, mis en ligne le 07 juillet 2010. URL : http://narratologie.revues.org/6113.

ZWEIG, S., *Montaigne*. Paris : PUF, 2010 [1982].

---, *Montaigne*. Barcelona : Acantilado, 2008.

Lorsque la communication est interdite: l'écriture du témoignage pendant l'Occupation

María Pilar SAIZ-CERREDA
Universidad de Navarra

(22) Juin 1940 : la France signe l'armistice avec l'Allemagne. Pendant tout ce mois, lorsque les troupes nazies font irruption en territoire français, l'armée des alliées assiste, démontée, au grand exode de la population qui recule vers le sud, encore territoire libre, encombrant toutes les routes et empêchant les divisions alliées de réaliser leur travail de contention de l'ennemi.

Le territoire français est divisé en deux zones : la zone occupée et la zone libre. Dans une telle situation, seuls les écrivains et les intellectuels peuvent se dresser en conscience d'une société qui ne sait plus comment se conduire vis-à-vis de l'occupant à tel point qu'on peut parler de guerre civile à l'intérieur du pays à cause des scissions existantes. Mais la communauté intellectuelle reste à son tour aussi divisée en plusieurs factions très souvent irréconciliables : les collaborationnistes (ou proches) et les réfractaires, qu'ils soient dissidents ou résistants. Dans ce dernier cas on ne peut pas oublier tous ceux qui, cachés en territoire occupé, adoptent la résistance intérieure comme forme d'expression et mode de vie, à travers le silence ou « l'écriture emprisonnée » en empruntant l'expression à J. Maár et J. Bessière (2007). C'est le cas de Léon Werth, qui tiendra un journal pendant le temps de l'Occupation intitulé *Déposition. Journal de guerre 1940-1944*, un document précieux sur ces années. Dans cette communication je me propose d'étudier comment l'origine de l'écriture journalière de Werth commence avec cette impossibilité de démarche communicationnelle directe assurée par les correspondances. En même temps je vais montrer comment l'enjeu du processus d'écriture de *Déposition* consiste dans la mise en valeur du rôle des deux instances d'écriture : l'énonciateur et le récepteur. Plus les communications seront censurées et interdites par les nazis, plus l'écrivain prendra conscience de sa fonction relationnelle qui va se manifester par une découverte progressive de son identité et rôle de témoin. En même temps et en relation directe avec sa prise de conscience de témoin, le besoin d'émettre un message, de tout raconter, exigera l'existence impérative d'un destinataire qui deviendra de plus en plus présent en tant que dépositaire et juge de son témoignage. L'écriture du journal s'avère nécessaire pour assurer non une communication immédiate mais une communication à portée universelle et à jamais avec autrui.

Là-dessus, il convient de souligner que pendant les années 30, et plus encore pendant la période de la guerre, nous assistons à une prolifération des écritures du moi. Pour Hélène Camarade, en effet, il n'y a pas de doute : il existe « un lien de cause à effet entre la vie dans un système totalitaire cherchant à nier les individualités et le recours à différentes 'écritures du moi' » (Camarade 2007 : 37).

Or, pour bien saisir la démarche d'écriture de ce journal il faut tenir compte non seulement des deux instances énonciatives, Werth et son / ses récepteurs, mais aussi des conditions de rédaction de cet ouvrage, autrement dit, assumer les coordonnées spatio-temporelles de la composition. Comme son propre titre indique *Déposition. Journal de guerre 1940-1944* couvre un spectre spatio-temporel qui va de la fin juillet 1940 au mois d'août 1944. En effet, en 1940, comme conséquence de l'arrivée de l'armée nazie, il est contraint de quitter Paris et s'enfuir en compagnie de sa femme vers la province, à Saint-Amour, dans le Jura, où la famille possède une maison de campagne. Profitant d'un peu de liberté lorsque le territoire n'était pas complètement occupé, il peut se rendre de temps à autre à Bourg-en-Bresse ou à Lyon où son fils fait ses études. Mais, à partir de 1942, lors de la promulgation de la loi obligeant les juifs à porter l'étoile jaune, la peur s'installe et lui, juif aussi, sentant toujours la menace, il se doit de rester à la maison, immobile, caché, emprisonné chez lui. Il souffre alors d'une grande solitude à cause des absences de sa femme, membre actif de la Résistance à Paris et il souffre davantage à cause des risques et périls qu'elle encourt. Il devient alors un observateur avisé et privilégié de la réalité et s'adonne sans repos à la tâche d'écrire un journal qu'il tiendra jusqu'au moment de la libération de Paris où il a pu se rendre avec l'aide de sa femme quelques semaines avant l'entrée des alliés. Seul dans un milieu de plus en plus hostile, il se retrouve confronté avec soi-même et part à la découverte de son moi ou plutôt, à la sauvegarde de son moi. C'est pour cette raison que G. Heuré (2006 : 287-288) commente :

> *Déposition* est plus qu'un journal […]. Pas d'égocentrisme, pas de fausse modestie, pas de pose dans ces pages. L'auteur de *Déposition* ne vise pas à se construire, comme certains diaristes, mais il manifeste à l'inverse une volonté bien arrimée de pas se laisser détruire. Ses carnets […] sont des papiers d'identité, un passeport pour la survie, une autorisation qu'il se délivre lui-même de continuer à circuler dans la lucidité, dans la liberté de pensée qui lui est interdite dehors.
>
> […] Werth est un témoin à charge qui dépose tous les jours. Il est dans l'histoire, au contact des événements et des gens qui les vivent et les subissent.

Des événements et des gens qui ne le laissent pas indifférent. Il se sent partie intégrante et membre de sa communauté. Mais paradoxalement, dans sa

situation particulière, loin de sa famille, loin de ses amis, il ne peut que sentir le silence et la solitude :

> Pas une âme […] Rien, dans cette solitude des bois et des champs, ne peut modifier ce qu'il faut bien que j'appelle mon destin. Si même je rencontrais un paysan, nous ne parlerions que de la pluie mauvaise pour les semailles […] on y attend partout l'être et le mot magique, l'être qu'on n'a jamais rencontré, le mot qu'on n'a jamais entendu. Pourtant, même dans cette solitude, j'attends je ne sais quoi, je ne sais qui […] De cette solitude, je passe à la solitude de ma chambre […] Premier effet de la solitude : elle supprime tout besoin de ce que l'homme des villes nomme distraction […] On est seul avec soi-même, ni plus haut ni plus bas, au niveau de soi-même (Werth 1992 : 72).

La solitude étant absolue, il exprime son désir de rencontrer quelqu'un. Les conséquences de la séparation d'avec les siens, ses proches, sa famille, ses amis, sont terribles et il en a une conscience lucide, comme nous pouvons vérifier par ces dures phrases écrites le 17 janvier 1943 :

> Je suis un séparé, je vis seul et demain peut-être je vivrai caché. […] Ceux qu'on a séparés de leurs enfants, qui ne savent pas où ont été parqués leurs enfants, où leurs enfants ont été expédiés, qui savent que vraisemblablement ils ne le sauront jamais, puisque leurs enfants ont été privés d'état civil, sont devenus de la chair anonyme, sans identité, sans nom, sans âge, sont devenus moins que les bêtes de lune, qui ont un pedigree (415).

La situation s'aggrave progressivement et il ne veut pas subir le sort de ces anonymes dont il vient de parler. Il ne lui reste donc qu'avoir recours à l'écriture mais à l'écriture relevant du domaine autobiographique : la pratique des journaux et la pratique épistolaire, comme seuls moyens de préserver son moi, sa personnalité, son identité. C'est alors que Werth se heurte à de nouveaux obstacles qui se dressent contre son désir de préserver son moi : d'une part, la censure et d'autre part, l'impossibilité de se manifester soi-même par un échange épistolaire ordinaire. En effet, les Allemands ne permettent que l'envoi d'« une de ces cartes postales […] On doit biffer ou compléter les mentions imprimées, comme on remplit une feuille de contributions. Le droit vous est accordé d'écrire que vous êtes en bonne santé, que vous manquez d'argent ou que vous êtes décédé » (Werth 1992: 62). Comme il tient à la liberté de s'exprimer dans une correspondance régulière, seule une possibilité s'ouvre à lui : se servir des moyens extraordinaires à travers un réseau de résistance. Or, dans ces conditions de vie où il peut être soupçonné en tant que juif et devenir la cible des collaborationnistes, il réduit les échanges épistolaires en telle sorte que toute possibilité de contact est annulée parce que « Quelques lettres ne suffisent pas à créer l'échange, le juste contact » (213). Par conséquent, tenant compte des circonstances, il décide de s'adonner à la seule

pratique d'écriture possible lui permettant d'effectuer la communication regrettée : l'écriture du journal. De cette manière, les deux pratiques d'écriture vont se subvertir à tel point qu'elles pourraient s'assimiler à un seul et même discours.

Certes, suivant les explications de Camarade dans son étude sur les journaux intimes sous le Troisième Reich,

> Dans un système totalitaire, où les moyens d'expression et de communication sont censurés, le journal peut devenir un creuset recueillant tous les écrits qui ne peuvent être rendus publics. Il peut tour à tour être le succédané d'une lettre qui ne peut être envoyé ou d'un essai impubliable. C'est ce que suggère Ernst Jünger lorsqu'il affirme rétrospectivement que « le journal intime reste, dans un État total, l'ultime dialogue possible » ou lorsque Heinrich Breloer considère qu'il recueille « les paroles non prononcées ». Le journal est l'un des ultimes espaces que peut investir l'individu opprimé et bâillonné (40).

Quant à Werth, il n'existe pas de doute, son journal est vraiment « avide de communication » (Camarade 2007 : 39), en empruntant les mots à Alain Girard, jusqu'au point de devenir un autre mode de conversation.

Le journal est caractérisée par l'existence d'un pacte autobiographique, autrement dit, par un « contrat d'identité qui est scellé par le nom propre » (Lejeune 1996 : 33). Ce contrat entraîne, suivant les explications de Philippe Lejeune, une « intention de communication » (Lejeune 2005 : 27). Certes, tel qu'il fait remarquer et avec lui, tous ceux qui ont étudié en profondeur les caractéristiques des journaux, comme Françoise Simonet-Tenant, Anne Cauquelin, Béatrice Didier, Michèle Leleu et tant d'autres, l'écriture du journal exige la présence d'un autre, même s'il « n'a pas de place » (Didier 2002 : 178), comme soutient Didier, la présence d'un destinataire du discours.

En fait, ces deux aspects ne peuvent pas être séparés dans le cas de *Déposition* ; bien au contraire, ceux-ci vont en progression constante à tel point que plus les désirs de communications augmentent chez Werth, plus le journal devient une affaire identitaire, autrement dit, plus il prend conscience de son moi, de la fonction, du rôle et de la mission de sa vie à travers le journal, de son identité bref, qui ne sera autre que l'identité d'un témoin qui transmet son témoignage à autrui. Dans ce sens les instances énonciatives sont aussi importantes qu'on ne pourrait pas saisir la portée de la démarche journalière de Werth sans référence à l'identité de l'énonciateur et à la présence du destinataire-récepteur du message de l'énonciateur.

Ce sujet de la destination a toujours été objet de réflexion des spécialistes des journaux. C'est le cas de Michel Braud qui l'a étudié en profondeur dans son livre *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel* (211-245). Suivant les

théories narratologiques de Gérard Genette, Braud met en relief la différence entre narrataire et lecteur, le premier désignant une instance textuelle et l'autre une figure réelle, une personne à dimension empirique. En même temps, il insiste sur le fait que le narrataire répond toujours à un rôle dans le récit et qu'à l'instance du narrataire correspond un lecteur ayant une existence réelle. À partir de ces différences nous pouvons observer des aspects très intéressants et importants pour le journal de Werth.

En effet, le diariste Werth, interpelle souvent dans son discours un narrataire intradiégétique explicite qui se révèle avoir un visage et correspondre à un lecteur premier réel, une personne, et non seulement à une trace énonciative dans le discours. Werth s'adresse à un de ses plus grands amis, Saint-Exupéry, par son nom familier, Tonio. C'est le destinataire « privilégié » en empruntant le terme à Anne Cauquelin (2003 : 52). Ainsi, le 6 novembre 1940, il lui dirige ces mots : « Vous souvenez-vous, Tonio, […] ? » (Werth 1992 : 82). L'insistance de Werth à l'interpeller est constante et nous pouvons en conclure que la pratique discursive de la première personne énonciative ne peut se faire sans avoir recours à la présence effective de la deuxième personne.

Or, tout cela correspondrait à un premier niveau de lecture du texte. Les enjeux du journal sont plus complexes. Au fur et à mesure que le temps passe pour Werth, caché, soupçonné, seul, et qu'il comprend que les difficultés de communication avec l'extérieur sont devenues presque infranchissables, sa pratique journalistique se transforme peu à peu. Les allusions directes à son lecteur premier sont toujours présentes dans son texte mais en même temps, nous pouvons constater l'existence d'une autre instance, le narrataire extradiégétique, associé à la figure d'un lecteur potentiel second ou destinataire « ciblé » (Cauquelin 2003 : 52), c'est-à-dire, à un public plus ou moins restreint, destinataire ultime de son journal, dont nous pouvons suivre la trace à travers la présence de certaines marques énonciatives, comme le pronom à la première personne du pluriel ou la troisième personne impersonnelle, ou plutôt générale en coalescence ou alternance avec la première personne du diariste ; les formes verbales les accompagnant ; ou les jeux d'allusions, pour n'en citer que quelques unes des plus représentatives. C'est le cas de ces propos écrits le 24 février 1943, où les implicites et les allusions directes ou indirectes jouent un rôle de premier ordre, à tel point que Werth invoque la présence d'un récepteur dans le texte et aussi l'image d'un certain lecteur à venir. La destination du message n'offre point de doute : « Pour les imbéciles qui ne croient pas à la différence des régimes, qui ne voient dans cette différence qu'une apparente illusoire » (435). Dans ces cas, et d'une façon généralisée dans tout le journal, il vise premièrement un type de destinataire contemporain, car les compétences requises pour bien saisir le message qu'il transmet sont l'apanage de

tous ceux qui ont vécu ce moment historique, qu'ils soient pour ou contre le régime nazi.

Et outre cela, la démarche autobiographique du journal vise un destinataire encore plus large, un narrataire également extradiégétique correspondant à un lecteur potentiel second universel et non circonscrit à un espace ou à un temps précis. Nous en avons la preuve concluante dans la préface qui, suivant l'ordre chronologique d'écriture du journal, fut rédigée ultérieurement à la dernière entrée du journal le 26 août 1944. En fait, *Déposition* fut publiée en 1946, un an après la fin de la guerre. Dans cette préface, nous constatons le crescendo communicationnel du journal de Werth. Ici, il se justifie auprès des lecteurs à propos du contenu de son journal, tandis qu'il les met en garde contre le péril qu'ils ne croient tout savoir ou qu'ils en fassent des jugements trop précipités. L'acte même de la publication réclame dorénavant des récepteurs du journal, des compétences herméneutiques de lecture moins nécessaires pour le cas des destinataires contemporains. Le destinataire est pris à témoin :

> J'ai obéi aux excitations qui me venaient du journal ou de la radio. J'ai noté des propos entendus au bourg et dans les fermes. Je me suis, dans une solitude souvent complète, cogné aux plus hauts problèmes […] j'ignorais à peu près les bureaux de supplice et les camps d'extermination. […] Je n'y ai rien corrigé. C'eût été trop facile d'ajouter des touches après coup, de mettre en valeur mes pressentiments et d'anéantir mes erreurs. Cela explique beaucoup d'incertitudes, où d'autres mieux que moi peut-être se reconnaîtront. Cela explique l'importance donnée à des faits insignifiants. Cela explique tel jugement sur l'Allemagne, à une époque où je ne savais rien des atrocités (35).

Nonobstant, l'intention communicative ne pourrait pas être réalisée sans la référence à l'énonciateur du discours, ne serait-ce que sommairement. Si l'importance du destinataire augmente progressivement en relation directe avec l'écoulement du temps, cela ne vas pas sans référence à la prise de conscience de la propre identité de Werth. Ce n'est pas en vain que le pacte est un pacte d'identité premièrement. La découverte identitaire de Werth suit aussi un processus graduel qui va de la dimension individuelle à la dimension sociale.

Comme il en était pour les destinataires, la prise de conscience identitaire s'initie avec la solitude qui, dans un premier stade peut être définie comme solitude physique, de l'absence, et que peu à peu se transforme, s'intériorise, se transfigure, entraînant le risque de la perte du moi, l'anéantissement, le véritable ennemi à craindre. L'écriture se dresse alors en remède et voie de salut. Salut, d'abord des choses matérielles ou immatérielles, caractérisant son individualité, mais pas suffisantes pour expliquer le plus constitutif de son moi profond : « Et je me demande si mon moi est autre chose que mes pipes, mon briquet et la manie

d'assembler des idées sur une guerre […] Mon moi n'est-il fait que de petites habitudes empruntées ? A-t-il un centre, un centre à lui ? » (56-57). Il entreprend un chemin de réflexion sur son moi profond.

Il trouvera la réponse lorsque se réveille en lui une conscience identitaire dont il ne s'était jamais occupée : son appartenance au peuple juif. Il se manifeste catégorique là-dessus : « Quelle lâcheté serait de délibérer sur le point de savoir si je me sens ou je ne me sens pas juif ! Si vous insultez en moi le nom de juif, je suis juif, éperdument juif, juif jusqu'à la racine des cheveux, juif jusqu'aux tripes » (Werth 1992 : 226). Werth, insensible jusqu'alors à cette identité, s'approprie du nom et le fait rentrer dans l'espace de son moi avec toutes les conséquences qui s'ensuivent. Il se révolte contre les injustices visant les juifs, mais cet orgueil récemment découvert d'être juif s'accompagne de quelques sentiments : Humiliation, crainte, peur et terreur en un crescendo qui s'accentue chaque jour au fur et à mesure de la succession d'événements. Son identité se façonne dans et par la douleur.

Arrivé à cette situation, il commence à manifester des désirs de « m'engager dans l'événement » (Werth 1992 : 384), parce que « chacun de nous est, pour une part infinitésimale, responsable de la civilisation » (434-435). Et il s'engage par l'écriture, devenue par la suite le seul refuge de liberté et l'espace de son engagement. Camarade montrait l'importance de l'écriture par ces temps de guerre :

> L'écriture devient un instrument d'autodéfense face aux souffrances physiques et morales et peut-être un moyen de s'affranchir de la peur de mourir. […] L'affirmation par le sujet de son identité individuelle est une composante essentielle de la stratégie existentielle de survie (Camarade 2007 : 379).

Et D. Boal (1993 : 204) insistait sur le fait que c'est dans l'écriture que réside la force des journaux : qu'ils créent « de nouveaux espaces de liberté […], et d'autre part une capsule témoin. »

Se découvrant alors témoin, Werth tiendra à libérer de l'oubli les moments historiques qu'il est en train de vivre, à rendre témoignage « pour le sauver de l'effacement, de ce qui ne peut se transmettre que dans la parole » (Chiantaretto 2005 : 81) ; et ce faisant, à déposer son témoignage, non seulement à ses plus proches et familiers mais aussi à « une génération qui sera peut-être moins bien armée pour résister » (Boal 1993 : 204). Sa déposition, son témoignage, deviennent, en conséquence, des actes sublimes de communication à portée universelle.

> Oubliera-t-on aussi l'incroyable dans l'atroce ? Oui, comme le reste. Comment faire pour qu'on ne l'oublie pas ? Comment faire pour que

> l'on n'oublie pas les tortures à la prison du fort Montluc, à Lyon, pour que l'on n'oublie pas les tortures que subissent, aujourd'hui encore peut-être, les déportés politiques au camp de Ravensbrük (Werth 1992 : 722).

Voilà l'inquiétante question que Werth posait à la fin de son récit à son destinataire, un destinataire général, indéterminé. C'est une question demandant une réponse, interpellant l'autre, deux aspects qui nous révèlent l'importance de la dimension communicationnelle de l'écriture autobiographique de Werth pendant l'Occupation. Cette dimension nous fait rentrer dans la composante pragmatique du journal et des lettres, qui ne peut pas être étudiée sans une référence explicite au contexte spatio-temporel marqué par une crise profonde qui le contraint à choisir comme seul moyen d'expression et de communication avec autrui, l'écriture du journal. Tenant compte de ces facteurs, l'acte de la communication va se centrer sur les deux instances communicatives : énonciateur et récepteur. Werth s'adonne à la tâche de prendre contact avec l'autre, ce destinataire adoptant plusieurs formes dans la mesure où il augmente le spectre de la réception. Si bien il vise d'abord un destinataire proche, privilégié, il va finir par un destinataire cible, lecteur potentiel de son journal, à caractère universel, une fois le journal publié. Pourtant, lors de ce processus communicatif d'écriture, l'instance de l'énonciateur prend conscience de sa profonde identité qui sera à la source de la progression de l'importance de la communication. Werth se découvrira lui-même, passant de la plus stricte individualité à l'acceptation de la portée de son rôle ou de sa mission dans le monde, fonction qui rendra forme définitive à son identité : il devient témoin, et à travers l'écriture, il s'assurera un espace de résistance et de liberté, et il communiquera avec son destinataire, déposant un témoignage de tous « les *acta*, les *cogitata* et les *sentita* » (Simonet-Tenant 2004 : 115), qui désormais sont rachetés à jamais de l'oubli.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AZÉMA, J.-P., « Présentation ». In WERTH, L. *Déposition. Journal de guerre. 1940-1944*. Paris : Viviane Hamy, 1992, pp. 7-19.

BESSIÈRE, J., MAÁR, J. (dirs.), *L'écriture emprisonnée*. Paris : L'Harmattan, 2007.

BOAL, D., *Journaux intimes sous l'Occupation*. Paris: Armand Colin, 1993.

BRAUD, M., *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel.* Paris : Seuil, 2006.

CAMARADE, H., *Écritures de la Résistance. Le journal intime sous le Troisième Reich*. Toulouse : Presses Universitaires Le Mirail, 2007.

CAUQUELIN, A., *L'exposition de soi. Du journal intime aux Webcams*. Paris : Éditions Eshel, 2003.

CHIANTARETTO, J.-F., *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister.* Paris : Aubier-Flammarion, 2005.
DIDIER, B., *Le journal intime*. Paris : PUF, [1978] 2002.
HEURÉ, G., *L'insoumis. Léon Werth. 1878-1955*. Paris : Viviane Hamy, 2006.
LE BRUN, C., *Histoire de la SecondeGuerre mondiale*. Paris : Maxi-Livres, 2002.
LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
---, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris : Éditions du Seuil, 2005.
LELEU, M., *Les journaux intimes*. Paris : PUF, 1952.
SAINT-EXUPÉRY, A. de, *Écrits de guerre 1939-1944*. Paris : Gallimard, 1994.
SIMONET-TENANT, F., *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris : Téraèdre, 2004.
WERTH, L., *Déposition. Journal de guerre. 1940-1944*. Paris : Viviane Hamy, 1992.
---, *Fragments*. Paris : Viviane Hamy, 1997.

Mémoire et histoire à travers trois sensibilités au féminin

Ángeles SÁNCHEZ HERNÁNDEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

0. Introduction

Le thème du colloque 'écriture et communication' nous a fait prendre conscience d'une voie de communication qui, de prime abord, n'est pas tout à fait évidente chez le lecteur. La littérature peut devenir un moyen privilégié de mettre en dialogue des réalités bien distinctes, que ce soit des réalités identitaires, historiques ou même géographiques et, de plus, elle nous permet de comprendre qu'une langue ne se borne pas qu'à un territoire physique. Dans notre communication, nous souhaitons établir un entretien entre trois romans portant sur un même endroit géographique à des moments historiques différents, de la main de trois écrivaines de nationalité différentes : la Vietnamienne Anna Moï (*Riz noir,* 2004), la Française Pascale Roze (*L'eau rouge,* 2006) et la Canadienne d'origine vietnamienne Kim Thúy (*Ru,* 2009). Les trois romans sont écrits dans ce XXIe siècle, témoin d'un monde plus lié que jamais.

Il nous semble intéressant d'analyser comment est perçue la réalité sociale à partir des points de vues qu'on croirait opposés : celui du colonisateur et celui du colonisé ; dans notre cas, il faut ajouter la nuance féminine pour percevoir un moment historique précis : la décolonisation de l'ancienne Indochine française et les premiers moments de la République vietnamienne. Les trois récits partagent une même langue : le français, un même espace: le Vietnam, et les trois sont écrits par des femmes. L'Histoire évolue dans le temps pour parcourir un espace temporel qui va de l'année 1948, où ce territoire asiatique constituait un état associé de l'Union française, à nos jours. À travers la mémoire des trois narratrices, la fiction nous reconstitue cet univers où la situation coloniale cède le pas à l'indépendance pour évoluer dans le temps. C'est cette triple vision à la fois convergente et divergente que nous souhaitons présenter.

Les trois romans étalent une réalité contemporaine où les êtres et les cultures se métissent. Le premier roman en date est celui d'Anna Moi, femme éclectique qui travaille dans plusieurs domaines et qui partage sa vie entre l'ancienne Saigon et Paris ; elle parle cinq langues mais a choisi le français pour s'exprimer en tant que romancière. Le récit de son œuvre *Riz Noir* a été en partie inspiré par l'histoire authentique de deux sœurs adolescentes internées dans la

prison de Poulo Condor près de Saigon au moment de l'offensive de Têt[1] en janvier 1968, pendant la guerre du Vietnam. L'auteur restitue les paysages vietnamiens, nous donnant à sentir le pays de son enfance à travers la mémoire de ces jeunes filles prisonnières dans ce bagne infâme, son livre est aussi un roman qui compose un hymne à l'endurance des *filles de dragon*, appelées ainsi selon la tradition.

Le deuxième roman est *L'eau rouge* de Pascale Roze, écrivaine française née à Saigon. Son histoire s'inscrit dans le cadre de la colonisation française du Vietnam au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Son personnage de Laurence Bertilleux donne la vie à une jeune fille de l'après-guerre qui vient de finir les études de psychologie du travail, à la Sorbonne, elle appartenait à une famille où jamais aucune femme n'avait travaillé ni étudié. Elle décide de s'engager dans l'armée où elle va s'occuper du service social et culturel ; puis, elle prend soudainement la décision de partir : « L'université, la caserne et maintenant l'Indochine. Elle avait poussé une porte, elle voulait aller au bout, elle s'en irait jusqu'au bout » (Roze 2006 : 19). Elle demande d'être mutée en Indochine où elle se rend en janvier 1948 ; dans cette contrée de la terre, elle va vivre les débuts de la guerre de l'indépendance, elle restera deux ans. Pour cette auteure, le choix de la langue française s'est imposé puisque c'est sa langue maternelle, en outre, Roze réside en France. Elle écrit *l'Eau rouge* dix ans après le prix Goncourt pour nous présenter la perception d'une femme qui appartient au monde du colonisateur. Nous avons là le contrepoint des deux autres romans qui entrent dans notre champ d'analyse.

L'œuvre *Ru* de l'écrivaine Kim Thúy est la troisième publication que nous étudions; cette écrivaine québécoise a quitté le Vietnam avec d'autres *boat people* à l'âge de dix ans. *Ru* est son premier roman, célébré par la critique, où elle peint, à travers le désordre des souvenirs, des tableaux intimes de tout ce qu'elle a vécu depuis sa naissance en 1968 à Saigon : son enfance aisée dans cette ville, l'arrivée du communisme dans le Sud-Vietnam, la fuite dans la cale d'un bateau au large du golfe de Siam pour arriver ensuite au camp de réfugiés en Malaisie, puis l'enracinement au Canada jusqu'à arriver à sa vie actuelle à Montréal. Elle évoque le Vietnam d'hier et d'aujourd'hui à partir des objets familiers -un bracelet en acrylique rempli de diamants, des bols bleus cerclés d'argent que ses enfants continuent d'utiliser-, ou bien elle couche sur le papier la puissance d'une odeur envahissant. Tous ces points de repère du passé sont des pas nécessaires pour connecter avec son monde personnel de femme, mère d'un enfant autiste, dans le

[1] Lors que les troupes sud-vietnamiennes sont démobilisées pour participer aux fêtes du nouvel an lunaire (Têt), les forces du Viêt-Cong et de l'armée nord-vietnamienne lancent une série d'attaques surprises sur la quasi-totalité du territoire du Vietnam.

Montréal du XXIème siècle. Le rôle maternel est revendiqué (Thúy 2009 : 118): « Mes enfants m'ont donné le pouvoir exclusif de souffler sur une plaie pour faire disparaître la douleur, de comprendre des mots non prononcés, de détenir la vérité universelle, d'être une fée» ; cette implication de la maternité acquiert dans l'œuvre presque une dimension métaphysique.

1. Langue française et identité narrative

Ces dernières années, un débat a remis en question le concept de 'littérature francophone' face à ce qui est catalogué comme étant 'littérature française'. Michel le Bris et Jean Rouaud rassemblent dans leur livre *Pour une littérature-monde* (2007) des articles de plus d'une vingtaine d'écrivains d'expression française de toutes origines pour montrer la nécessité d'un changement de prise de position des Français face à cette production littéraire. On se pose la question de la convenance à l'aube du XXIème siècle et de la mondialisation, de circonscrire le domaine de 'littérature française' à l'Hexagone face à la 'littérature francophone', ensemble d'écrivains pour qui la langue française est langue maternelle, ancienne langue de colonisation ou langue d'élection. Nous sommes d'accord avec A.-R. Delbart sur l'existence d'un paradoxe : l'emploi actuel des termes 'littérature francophone' et 'littérature française' suppose une contradiction. Elle affirme :

> Que *francophone* signifie purement et simplement « qui parle français sans être de nationalité française », passe encore pour le profane […], mais, aux théoriciens que la multiplication de critères et l'hétérogénéité consécutive du secteur de la *littérature francophone* n'interpellerait pas […], je voudrais représenter un second paradoxe. Définie *stricto sensu*, la *littérature française* cesse de former un sous-ensemble de la *littérature francophone*, sœur lointaine ou petite cousine, parent pauvre de toute façon. Curieuse situation. Comme si la France, *mutatis mutandis*, s'excluait elle-même des organes de la Francophonie ! (Delbart 2005 : 13)

La solution, d'après Delbart (p. 14), passe par additionner une littérature à l'autre. Elle relie le terme 'littérature française' pour toutes les littératures considérées jusqu'à présent « périphériques », « marginales » ou « invitées ». Sa démarche justificative fait le parallélisme entre la problématique d'aujourd'hui et celle de la langue française au Moyen-âge où elle se circonscrivait à l'espace géographique de l'Île-de-France, rappelant comment, au long des siècles, elle est devenue une langue parlée sur les cinq continents.

Les liens entre écriture et expatriation remontent même aux origines de la littérature, mais être femme en littérature suppose, en outre une autre adjonction supplémentaire et nous amène à affirmer avec A. Corio et I. Vitali (2010 : 3) que « l'écriture féminine est constitutivement une écriture de l'expatriation lorsqu'elle

naît comme mouvement conscient de déterritorialisation par rapport à un espace établi et contrôlé par la 'loi du Père' ou de la 'Patrie'». Beaucoup d'écrivaines de provenances bien différentes ont abandonné leur terre et leur langue maternelle pour choisir la langue française comme espace d'accueil, d'hospitalité et de création, surtout dans la seconde moitié du XXe siècle. Au cours de l'Histoire, on a trop souvent imposé le silence à la voix des femmes et il apparaît à présent que la prise de parole acquiert pour celles-ci une dimension plus complexe dans un cadre colonial et postcolonial. Cette exclusion est même marquée dans la langue qui n'acceptait pas la féminisation du nom 'écrivain' ou 'auteur'; le français adopte de plus en plus le québécisme « écrivaines » car il ne dispose pas de mot pour désigner « les femmes écrivains » (Corio et Vitale 2010 : 4-5).

D'après A. Chemain-Degrange (2009 : 12), les auteurs, homme et femmes, qui viennent d'origines diverses et choisissent la langue française pour exprimer leur expérience de vie et leurs sentiments enrichissent la sensibilité nationale puisqu'ils ouvrent le français « à la compréhension d'un monde troublé, palpitant, fait de sang et de douleurs, de joies et d'interrogations dont trop peu d'écrivains strictement français, hélas, se préoccupent ». Les écrivaines de l'exil ou de la colonisation redéfinissent sans cesse le rapport qu'elles entretiennent avec leur langue d'écriture, le français, et avec toutes les langues qui façonnent leur identité. Ecrire n'est pas un geste spontané, mais une option personnelle qui tient de l'expérience du vécu, du vu et de l'entendu, de l'apprentissage scolaire, de l'imprégnation culturelle et artistique. L'écriture devient un moyen par lequel un être va relater les étapes marquantes de sa vie, ou des histoires nées de son imagination par un vecteur de son choix. Pour A. Moï (2007 : 247) :

> Le français fut l'arme, fourbie par mes parents sans volonté explicite de leur part, de ma rébellion. Il était étranger aux murmures de la société confucéenne hostile à ma mère –une mère de filles. […]. Il traduisait la créativité et l'espoir d'une vie meilleure, apanage de la France de l'époque : ouverte et libre. […]
>
> En ne traduisant pas l'immonde réalité de la guerre et ses cortèges funèbres, le français était également, pendant ma petite enfance, la langue d'un monde ultraterrestre, inaltérable. La mort, relayée par la télévision, était imprimée en vietnamien.
>
> Pour faciliter notre apprentissage, ma mère nous endormait avec des contes de fées.

Dans cet extrait, il y a deux aspects à souligner. D'un côté, la langue française donne la liberté à la jeune fille pour sortir d'une société prompte à chasser les femmes qui ne s'accommodaient pas aux normes établies par cette société patriarcale ; c'était la langue de la libération des contraintes masculines. D'autre part, la langue française offrait le versant de rêve et de vie, face à un vécu de guerre, à une réalité meurtrière véhiculée par la langue vietnamienne.

La question de la francophonie et du bilinguisme littéraire sont deux concepts classiques qui se trouvent à la base du travail créatif des écrivaines migrantes. Contrairement à l'opinion généralisée selon laquelle (Siguán et Mackey 1986 : 15) « […] la caractéristique du bilingue est qu'il possède une compétence semblable dans deux langues distinctes, donc une compétence très élevée dans les deux et qu'il peut en conséquence les utiliser en toutes circonstances, avec la même facilité et une efficacité comparable » ; il y a des chercheurs qui pensent que celle-ci est une approche rigide du problème et qu'il est difficile de trouver un individu avec le même niveau de compétences dans deux langues et, donc, bien improbable qu'il les utilise dans les mêmes situations de communication et avec la même fréquence. Le bilinguisme parfaitement équilibré est caractérisé par le fait que la famille parle et valorise les deux (ou les trois…) langues et qu'on les emploie habituellement dans tous les contextes possibles (Geyss 2006: 11-12).

Cet aspect du bilinguisme est bien illustré par K. Thúy, sur ce point précis du rapport à la langue française, l'écrivaine s'exprime ainsi (Fortin 2009 : 1) : «Je suis une enfant de la loi 101, francophile, francophone dans l'âme, explique-t-elle. Je parle vietnamien, bien sûr, mais c'est un vietnamien d'enfant, de cuisine. Ma langue, celle dans laquelle je suis capable de réfléchir, de ressentir les choses, c'est le français». Cette loi votée en 1977 définit le français comme la langue officielle de l'État québécois. C'est donc grâce à cette langue, dite communément 'seconde', que K. Thúy arrive à livrer le vécu passé et présent. L'emploi du français s'impose à elle de façon naturelle, on peut dire qu'elle adopte pour écrire la langue qui lui a fait comprendre le monde et avec laquelle elle est adulte ; elle représente le seul moyen d'exprimer la complexité de sa réalité. Dans son roman *Ru*, elle revient sur cet aspect linguistique pour expliquer cette appartenance à une langue qui n'est pas sa langue maternelle.

Elle évoque son retour à Hanoi déjà adulte pour travailler avec les enfants en difficulté, on la confond à une étrangère. Au début, elle pensait que c'était à cause de son accent du sud qu'on ne reconnaissait pas, mais elle va se rendre compte bientôt qu'il y a d'autres aspects qui faisaient penser à son étrangeté et qui tenaient à son allure, malgré ses traits orientaux. Elle reconnait avoir dû réapprendre ce qu'on considère sa langue maternelle, abandonnée trop tôt ; mais elle insiste sur d'autres conditions - sociales, économiques et politiques- qui gèrent les modifications linguistiques (Thúy 2009 : 87).

Bien des écrivains contemporains ne cherchent pas à revendiquer une identité contre une autre, au contraire que leurs aînés. Ils aspirent à une reconnaissance des multiples facettes de leur identité profonde caractérisée précisément par l'interdépendance entre deux pays, deux cultures, l'un avec l'autre et non l'un contre l'autre. « Le voyage qu'ils accomplissent par l'écriture, les

transporte à l'intérieur d'eux-mêmes, au cœur de leur identité hybride » (Kraenker 2009 : 223). La langue choisie pour écrire est un espace de liberté qui peut s'imposer naturellement comme dans le cas de Thúy, ou bien elle peut être élue délibérément comme dans le cas de Moï.

Sur ce sujet, A. Moi (2006 : 53) s'est exprimé longuement ; pour elle, la question se pose autrement, plutôt de façon contestataire et plus alambiquée :

> Être écrivaine me suffirait ; mais je suis aussi écrivaine francophone. Comme Marcel Proust ou Boualem Sansal. La francophonie est un concept exclusif dans le monde. Voyez l'anglophonie n'existe pas. Les Anglo-Saxons se gardent de brandir la promesse d'une adhésion à une communauté linguistique et culturelle. Aux lecteurs anglophones d'adhérer aux univers proposés par les auteurs et de s'approprier librement le monde dans son intégralité.
> *A contrario*, la francophonie fonctionne à la manière d'un club cloisonné composé de membre de droit, les Français, et des membres extérieurs, les Autres.

Elle réclame l'appartenance en égalité à une littérature d'ensemble, soit française soit francophone, sous une même étiquette pour tous les écrivains qui s'expriment en langue française. D'ailleurs, elle n'est pas la seule à présenter cette réclamation, d'autres écrivains refusent même le terme francophone puisqu' « On ne parle pas le francophone. On ne l'écrit non plus » (Ben Jelloum 2007 : 120). On suggère de faire de même que les Anglais ont fait avec tous les écrivains nés hors de leurs frontières en les assimilant à leurs auteurs, tous sont des écrivains anglais sans ambigüité et sans conflit ; si Ben Jelloum (p. 121) se manifeste ainsi, c'est parce que beaucoup de lecteurs, à travers cette langue, ont migré dans des contrées et des intimités où ils n'auraient jamais pu entrer tous seuls.

L'entrée dans ces contrés lointaines postulée par tous ceux qui sont nés en dehors de l'Hexagone peut aussi se faire de l'autre rive ; c'est-à-dire, Du côté français, il y aurait également lieu de présenter les faits tels qu'on les a vécus ; cette démarche met en évidence la même diversité parmi les Français. La langue française s'impose à Pascale Roze d'emblée puisqu'elle est française, mais et elle n'est pas étrangère en Asie où elle est née, deux mois avant l'offensive de Diên Biên Phu ; son enfance s'est passée en Indochine. En ~~plus~~ outre, son histoire familiale s'enracine dans cette contrée car son grand-père avait vécu vingt ans en Cochinchine et ~~il~~ fut maire de Cholon ; son expérience de vie est liée à d'autres territoires que la France. La période que Roze reconstruit à travers l'expérience de Laurence Bertilleux se situe avant l'année de naissance de la romancière. Elle présente le point de vue d'une femme engagée dans l'armée, mise à l'écart par les autres femmes -des épouses d'officiers- car elle touchait une solde et, donc, « elle n'était pas de leur monde » (Roze 2006 : 21). La langue employée pour raconter les

événements reprend la terminologie de l'époque et la vie quotidienne des Français en Indochine au moment où ils partageaient l'existence avec les Annamites dans cette « petite France en miroir » (p. 24) qu'ils avaient construite à l'autre bout du monde.

2. Mémoire et histoire

Le livre *L'eau rouge* de Pascale Roze s'ouvre sur la mort et l'enterrement de Laurence Bertilleux, une jeune fille de l'après-guerre, née dans la petite bourgeoisie parisienne, première femme de la famille à faire des études universitaires, en psychologie, très complexée para sa forte poitrine, aspect important qui est à l'origine du nœud romanesque. Elle avait honte de son propre corps et, par conséquent, « Laurence s'appuyait sur son esprit » (p. 15). Elle cache une force de caractère peu commune qui refuse le modèle féminin offert par sa mère et cherche d'autres horizons ; elle est éprise de voyages lointains et son aspiration était de libérer le monde des Allemands et des communistes au moment où les colonies s'insurgeaient; mais l'opinion publique française ne s'en occupait pas : « À la caserne on disait la campagne d'Indochine. Dans les journaux on parlait d'événements, comme on parla plus tard des événements d'Algérie » (p. 20). Les Français tentaient d'oublier la Seconde Guerre mondiale et n'étaient pas conscients de la gravité du problème indochinois.

Laurence aurait pu poursuivre des recherches en laboratoire mais elle avait hâte de travailler, alors elle s'engage dans l'armée en 1948. Elle part pour l'Indochine, d'abord Saigon puis ce sera Chaudoc, cantonnement des militaires, dans la plaine du Mékong. Laurence est préposée à la popote et s'occupe ensuite des séances de cinéma pour le régiment militaire; elle y restera deux ans pendant lesquels la lutte contre le Vietminh s'intensifie. Cinquante ans plus tard, dans sa vieillesse, l'Indochine se rappelle à elle à l'occasion de l'enterrement d'un ancien chef de sa division armée. À partir de ce moment, quelque chose resurgit du passé et elle va sombrer dans la tristesse, tente un suicide et veut s'embarquer pour la Guyane ; ce territoire américain où la France a donné une terre aux Hmongs, ethnie de montagnards indochinois, qui se rallièrent aux soldats français quand le Vietnam fut dominé par les Japonais afin de ne pas tomber sous la tutelle des communistes. Au dernier moment, elle est retrouvée à l'aéroport, rentre chez elle et se laisse mourir. Cette femme, rattrapée par la mémoire et submergée dans par l'angoisse par la honte d'un événement de ce passé indochinois, n'accepte pas l'injustice commise avec Lân, indigène assigné à son service à l'époque et qui fut fusillé à cause de son silence. Elle se sent coupable et cette faute, infligée au faible, lui devient impardonnable.

Elle aimera ce pays d'un amour masqué jusqu'à la fin de ses jours où des événements vont le dévoiler; dans les derniers mois de son existence, elle répète

des mots comme *Lân*, *Chaudoc*, *Coincoin* ou *Moulin* que seuls les médicaments arrivent à faire taire, des mots appartenant à sa jeunesse indochinoise qui la rallient à son étape dans l'armée longuement contenue dans sa vie postérieure à Paris. Le roman est, pour la plupart, la reconstruction de ces jours-là. En 1948, presque deux ans après que la France ait reconnu le Vietnam comme un état libre dans le cadre de l'Union française, la dégradation des relations entre le président du Vietnam, Hô Chi Minh, chef du vietminh –armée organisée avec l'aide américaine- et les Français se poursuit. La France montrait un désintérêt évident pour les événements d'Indochine et ce fut l'une des causes de la démoralisation des militaires engagés contre le vietminh. La guerre d'Indochine était un événement lointain devint rapidement, pour quelques-uns, une guerre dont on n'osait pas prononcer le nom. Pascale Roze prend la parole pour affirmer gravement (p. 58) :

> Car nous étions en guerre, et même si cela semble, à voir Laurence déplacer son écran de cinéma […], une guerre d'opérette, ce n'était pas une guerre d'opérette. Du temps de Laurence, à Chaudoc, il y eut trois morts d'officiers. Celle du lieutenant Moulin marqua les esprits […]. On l'a retrouvé égorgé, les couilles dans la bouche.

Ces événements douloureux sont racontés du point de vue de la quotidienneté de la caserne, sans pour cela épargner la rudesse des événements. À travers les personnages annamites, on retrace l'histoire de la colonie ; le paysan Lân travaille pour la famille Trân, riziculteurs de Chaudoc qui avaient collaboré avec les Français, ils siégeaient au Conseil colonial et avaient été honorés de la Légion d'honneur. Lân approché par les Viet[2] avait dû voler son maître, Trân, pour ceux-ci puisque son patron était favorable à Bao Daï, le dernier empereur du Vietnam qui dut quitter le pays en 1945 et laisser le pouvoir aux communistes de Ho Chi Minh. On raconte les escroqueries, les impôts révolutionnaires qu'on doit payer pour le vietminh ; toute cette situation de guerre larvée se dévoile finement à travers les expériences des personnages, et l'auteur opère avec beaucoup de doigté pour nous révéler ces faits. Pour calmer l'angoisse qui envahit tous les sens, on distribue des anxiolytiques (p. 66) :

> Colette a donné du Maxinton. En Indochine beaucoup de Français prennent du Maxinton, pas les Annamites. […] L'adrénaline explose. Stabilité émotionnelle : personne ne bouge. Le premier qui se dresse est mort. […] La lumière de l'explosion rend aveugle mais l'ouï est découplé. Chaque bruit acquiert une intensité fantastique, le souffle, le pas, le cri, le coup de feu, et le sang qui gicle de la gorge. Le sang qui

[2] Organisation paramilitaire créée en 1941 par le Parti communiste indochinois qui regroupait, sous un front commun, les nationalistes de toutes obédiences visant à lutter pour l'union et l'indépendance du Vietnam, alors sous contrôle français et composé de deux protectorats.

gicle de la gorge fait du bruit. Le bras tordu fait du bruit. Le silence qui revient fait du bruit.

Roze présente une héroïne à la fin de sa vie qui a mené une vie 'normale' mais qui n'arrive pas à se libérer de sa culpabilité, comme l'affirme Fr. Sureau[3] dans son article à propos de ce roman « Le temps est passé du héros innocent dans le monde coupable et celui aussi du héros coupable dans le monde innocent. Voici le temps qui est le nôtre, celui de l'homme indifférent dans le monde indifférent. » Dans ce monde indifférent, Pascale Roze présente une héroïne qui a charrié toute sa vie un sentiment de responsabilité personnelle face à une situation communautaire.

Anna Moï, dans son livre *Riz noir*, retrace la vie de deux sœurs de 15 et 16 ans, capturées et emprisonnées au Vietnam peu après l'offensive du Têt en 1968, la fête du Têt étant le jour le plus important de l'année dans cette culture ; le récit est exposé par la plus jeune de deux soeurs. L'histoire débute au moment où les adolescents passent sa première nuit dans une « cage à tigres » du bagne de Poulo Condor sur l'île du même nom[4] d'où les prisonniers sortaient parfois paraplégiques car ils devaient y rester accroupis pendant des années ; elles passeront dans cette 'cage' dix-huit mois des vingt-deux d'emprisonnement qu'elles eurent à subir.

La prison, créée par l'administration française en 1862, est restée en activité pendant la guerre d'Indochine pour servir, finalement, à enfermer les opposants du Viêt-Cong, jusqu'en 1975 date à laquelle la prison a été fermée. Cette île avait été présentée aux Français, au début du XXe siècle, comme paradisiaque dans un livre intitule *L'île aux courges* avec des illustrations qui cachaient les bagnes derrières les maisons coloniales entourées de vignes cultivées par les indigènes qui, en réalité, n'étaient que des bagnards. Dans ce vert paradis, le compositeur français « Camille Saint-Saëns, séjourna pendant un mois en 1895, dans la Maison des Passagers réservée aux hôtes de marque » (Moï 2004 : 142). Moï nous présente dans son roman l'autre face de l'île, dérobée au grand public.

Tao et sa sœur, les 'filles de dragon' -titre du chapitre 17-, sont dignes héritières des sœurs Trung[5], surnom que leur donne le lieutenant-colonel au moment de l'interrogatoire avec leurs tortionnaires, accusées d'avoir posé une bombe. La narration offre la dureté de la vie dans le bagne, mais elle évoque parallèlement toute leur enfance dans ce pays plein de parfums, de cadences et de

[3] *Le Figaro,* le 15 octobre 2007.

[4] Appelée maintenant *île de Con Son.*

[5] Ces deux sœurs, en l'an 39 après J.-C., menèrent une révolte contre l'envahisseur chinois (Moï 2006 : 34) ; pour certains historiens, c'est l'affirmation de l'existence d'une société vietnamienne préchinoise fondée sur un pouvoir matriarcal.

couleurs. Parfois, le récit semble oublier la souffrance pour présenter deux jeunes filles en vacances sur une île; la lettre envoyée à leur mère à son arrivée à la prison commence ainsi (pp. 19-20) :

> Chère mère, nous venons d'arriver, Tao et moi, sur l'île. Il fait beau mais il y a du vent. […]. Le sable est blanc beaucoup plus blanc qu'à Vung Tau où nous sommes allées toutes les trois prendre notre premier bain de mer mais la végétation est la même qu'à Vung Tau, ou presque. Te rappelles-tu les grands badamiers aux grosses baies sèches à tête de mort ? Nous jouions aux osselets avec les pépins. Tao gagnait toujours.

La narratrice n'était pas dupe, elle savait ce qu'était la prison car elles avaient déjà passé quatre mois dans une autre geôle pour femmes sur le continent. La mémoire refait le temps de l'enfance en même temps qu'elle les aide à supporter de violentes tortures qui leur font perdre conscience, la mémoire du passé semble ramollir la dureté matérielle. La narratrice révise l'histoire –elle est née en 1952[6]- de la défaite française de Diên Biên Phu au moment de la libération du camp par les soldats américains en octobre 1970. On assiste au coup d'Etat et à l'exécution du président de la République vietnamienne et de son frère en 1962, décrits comme (p. 85) : « deux despotes [qui] réussissent à prendre la fuite avec l'aide du réseau chinois de trafiquants d'opium, leurs clients, […]. La transaction à l'aimable passée avec les militaires vietnamiens, auteurs du putsch, échoue. » Ils vont être abandonnés finalement par le chef de la CIA et fusillés. On se promène par la ville de Saigon, on assiste à la reconstruction du palais Norodom ou de l'Indépendance, on participe aux cérémonies et aux rites, on fait le tour des pagodes et des temples la nuit du Têt au moment de l'offensive. Le temps passe, de l'année du coq à l'année du singe.

C'est, précisément, cette année du singe, peu de jours après l'offensive du Têt qu'est née Kim Thúy qui nous raconte son parcours de vie dans le roman *Ru*. Elle reprend donc avec des dates et des symboles déjà retracés dans le roman de Moï, mais elle parle au lecteur sur un autre ton car elle ne ressent pas de scission dans son identité. Elle se sent tout à fait canadienne et, néanmoins, elle se sent enracinée dans son passé oriental et se perçoit comme la continuation de sa mère (Thúy 2009 : 12) : « Mon nom est une simple variation du sien puisque un simple point sous le *i* me différencie d'elle », ce fil conducteur qui la relie au Vietnam se coupe avec ses enfants (p. 13) : « Grace à l'exil, mes enfants n'ont jamais été des prolongements de moi ». Elle raconte sa démarche d'adaptation à ce pays qui lui a donné son identité actuelle et sa partie de rêve américain (p. 87), mais ce parcours d'apprentissage a été plein d'embûches.

---

[6] « J'ai tout juste dix ans en 1962 » (p. 64).

À son arrivée au Canada, ce pays à deux langues aussi inconnues l'une que l'autre pour elle, l'avait rendue apparemment bête, incapable de comprendre et de communiquer. Son amie d'école ne la reconnaitra pas trente ans plus tard (p. 82) : « parce qu'elle m'avait connu sourde-muette ». À l'école canadienne, elle rencontrera des problèmes d'apprentissage, ne maîtrisant que ce qu'on lui avait été spécifiquement enseigné et elle restant incapable de comprendre des mots comme 'chéri' ; elle savait chanter l'hymne national, mais ne pouvait pas chanter les refrains des anniversaires. L'auteure établit ainsi des parallélismes d'incommunicabilité dans de situations différentes. Tout d'abord, entre sa situation d'arrivée et l'autisme de son fils à cause de l'isolement éprouvé à son arrivée au Canada et de son procès d'apprentissage (p. 82) :

> Les conseillers d'orientation me convoquaient dans leur bureau chaque année parce qu'il avait un écart flagrant entre mes notes scolaires et les résultats de mes tests de quotient intellectuel, qui frisait la déficience. Comment pouvais-je ne pas trouver l'intrus dans la série « seringue, scalpel, crâne et bistouri » alors que je pouvais réciter par cœur le texte de Jacques Cartier.

Ensuite, elle pose aussi des passerelles entre les deux parties linguistiques canadiennes et leurs difficultés de communication et, finalement, elle présente les dissemblances linguistiques entre le Vietnam du Nord et du Sud avant la réunification qui l'avaient empêchée de comprendre sa langue maternelle alors qu'elle était déjà adulte. Elle revient au pays de l'enfance mais elle n'arrive pas non plus à maîtriser la langue maternelle de cette période ; la langue du Vietnam du Nord avait évolué pour décrire comment faire tomber un avion à l'aide d'une mitraillette ou comment accélérer la coagulation du sang, pendant que la langue du Sud avait créé des mots pour exprimer la sensation des bulles du Coca-cola sur la langue ou des termes pour nommer les espions, les rebelles, les sympathisants communistes ou les enfants nés des nuits endiablées de soldats américains (p. 88).

Elle énonce la période de l'après-guerre et de l'exil, mais la raconte du point de vue d'un adulte qui a surmonté des difficultés dans son existence, peut-être aussi dures que l'exode, et qui deviennent les éléments de références pour réviser les faits du passé. Elle déclare (Busnel 2010): « J'ai vécu dans la paix pendant que le Vietnam était en feu, et j'ai eu connaissance de la guerre seulement après que le Vietnam eut rangé ses armes. Je crois que la guerre et la paix sont en fait des amies et qu'elles se moquent de nous ».

3. Conclusion

Les trois romans énoncent à trois voix bien distinctes un même pays à des moments différents de l'histoire et, cependant, les trois sensibilités convergent aisément dans l'esprit du lecteur pour lui permettre d'en tirer les conclusions. Le

titre d'Anna Moï, *Riz noir*, fait allusion à la nourriture du bagne (p. 23), aux bols posés par terre dans les corridors, l'éblouissement lui fait croire qu'ils sont remplis d'exquis riz noir, mais c'était, tout simplement, le riz blanc couvert des mouches. *L'eau rouge* de Pascale Roze désigne la mort, la romancière se souvient d'avoir lu ces mots dans les journaux pour désigner le sang qui flottait à la surface de la boue à Diên Biên Phu parce que la terre était incapable de l'absorber (p. 132). Le titre du livre de Kim Thúy, *Ru*, désigne un 'petit ruisseau en français' et, en vietnamien, ce son veut dire 'berceuse'. Le sentiment d'appartenance à un pays d'enracinement devient l'hymne entonné dans de livre puisque « un pays n'est pas un lieu, mais une berceuse » (p. 142). Ancrés dans l'Histoire dont ils font partie, les trois romans racontent un pays et ses histoires, et c'est dans le rythme des sons personnels et des couleurs intimes que chacun d'entre eux puisse sa singularité, sa puissance.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BEN JELLOUM, T., « La cave de ma mémoire, le toit de ma maison… », in LE BRIS M. et ROUAUD, J. (eds.). *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007.

BUSNEL, F., « Les adieux à Saigon de Kim Thúy ». *L'Express*, 2010, http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-adieux-a-saigon-de-kim-thuy_843239.html [Consulté: le 2/03/2011]

CORIO A. et VITALI, I. (eds.), « Écrire l'errance au féminin », *Francofonia* nº 58 (*Exilées, expatriées, nomades*), Université de Bologne, 2010, pp. 3-13. http://www2.lingue.unibo.it/francofone/francofonia/58.html [Consulté: le 10/04/2011]

CHEMAIN-DEGRANGE, A., *'Littérature-monde' francophone en mutation*. Paris : L'Harmattan, 2009.

FORTIN, M.-C., « *Ru* de Kim Thúy: À fleur de peau », *La Presse,* 2009**.** http://www.cyberpresse.ca/arts/livres/200911/ 27/01-925704-ru-de-kim-thuy-a-fleur-de-peau.php. [Consulté: le 18/04/2011]

GEYSS, R., *Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langues française*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Französisch (Lehramt) eingereicht an der Universität Wien, 2006, http://www.limag.refer.org/Theses/Geyss/GeyssBilinguisme.pdf [Consulté: le 20/02/2011]

KRAENKER, S., « Des écrivains à l'identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain : Karin Berfeld, Nina Bouraoui, Assia Djebar, Amin Maalouf, Wajdi Mouawad », *Synergies Pays Riverains de la Baltique* nº 6, 2009, pp. 219-227.

MOÏ, A., *Riz noir*. Paris : Gallimard, 2004.

---, *Espéranto, désespéranto. La francophonie sans les Français*. Paris : Gallimard, 2006.
---, « L'autre », in LE BRIS, M. et ROUAUD, J. (eds.), *Pour une littérature monde*. Paris : Gallimard, 2007, pp. 243-258.
ROZE, P., *L'eau rouge*. Paris : Gallimard, 2006.
SIGUÁN, M. et MACKEY, W. F., *Education et bilinguisme*. Lausanne : Delachaux & Niestlé, 1986.
THÚY, K., *Ru*. Paris : Liana Levi, 2009.

Identidades contradictorias en *La vie devant soi*

Pere SOLÀ SOLÉ
Universitat de Lleida

La vie devant soi obtuvo el Prix Goncourt en 1975 y alcanzó a los pocos meses de su publicación un gran éxito editorial. Su autor, Émile Ajar -que era realmente Roman Kacew, quien firmó la mayoría de sus obras como Romain Gary, pero utilizó más seudónimos como el de Fosco Sinibaldi en *L'homme à la colombe* y Shatan Bogart en la novela *Les Têtes de Stéphanie*- ha sido el único escritor ganador de dos premios Goncourt. En 1956 obtuvo el primero con la novela *Les racines du ciel*, firmada como Romain Gary. Aconsejado por la letrada Gisèle Halimi, renunció al segundo premio, ya que según la bases del Goncourt, no podía otorgarse dos veces a la misma persona. Myriam Anissimov, en su biografía del novelista, *Romain Gary, le caméléon* describe de forma detallada todo el *affaire* en el que aparece como falso autor Paul Pavlowitch, primo del auténtico escritor. Cuatro días después del anuncio del ganador del Premio, *Le Monde* daba la siguiente noticia «Ajar refuse le Goncourt». Pero, como proclamó Hervé Bazin, entonces presidente de la Academia Goncourt:

> 1) M. Ajar ayant été interviewé et ne pouvant ignorer qu'il figurait sur toutes les listes de sélection des prix, sans qu'il ait manifesté la moindre opposition préalable, l'académie considérera ce refus comme réel le jour où elle recevra une lettre manuscrite de M. Ajar à signature dûment légalisée.
> 2) L'académie vote pour un livre, non pour un candidat. Le prix Goncourt ne peut ni s'accepter ni se refuser, pas plus que la naissance ou la mort. M. Ajar reste couronné, il est tout à fait libre de ne pas utiliser la bande « prix Goncourt ».
> 3) Toutefois, le prix Goncourt fournissant à son auteur une audience considérable, et le refus de ce prix, une publicité supplémentaire, l'académie, se rappelant, par ailleurs, que les deux lauréats précédents qui ont refusé le Goncourt ont tout de même encaissé les droits d'auteur, conseille à M Ajar de refuser aussi les bénéfices et de les consigner, par exemple, à la Société des gens de lettres pour ses bonne œuvres (Anissimov 2006: 778).

Romain Gary contribuyó aún más a sembrar la confusión cuando su amigo René Agid recibió un ejemplar dedicado de *La vie devant soi* por Émile Ajar. Agid llamó inmediatamente a Gary:

> « Romain, qu'est-ce que c'est que cette plaisanterie? » Surexcité et ravi, Romain avait d'abord éclaté de rire. Un moment plus tard, affolé, il avait

appelé René: « Maintenant, qu'est-ce que je fais ? – Mais enfin, tu te démasques, tu dis la vérité ! – Je ne peux pas faire ça… ce n'est pas possible ».

Prudemment, Romain Gary n'encaissa jamais le chèque symbolique de 50 francs qui est remis aux lauréats du prix Goncourt. « Mais la raison décisive pour laquelle je n'ai pas bougé peut se résumer ainsi: et puis merde ! » écrivit-il dans *Vie et mort d'Émile Ajar* (Anissimov 2006: 774-775).

Le mot de Cambronne, cuyo significado connotativo tiene multitud de matices, podría ser muy bien una respuesta a la hostilidad de los críticos literarios hacia sus obras y al ninguneo hacia él. Era también una reivindicación de su calidad como escritor, y así lo manifestó a Bernard-Henry Lévy (1991: 54)[1]:

Il n'y a qu'une chose qui compte, être ou ne pas être cité ; et j'appartiens, moi, à la vraie race maudite qui est celle des écrivains que l'on ne cite jamais… prenez mon cas… je peux dire n'importe quoi… raconter des choses extraordinaires… je pourrais en mettre plein la vue à vos trissotins de Normale Sup¨… jamais, vous m'entendez, jamais, vous ne verrez quelqu'un écrire: Gary dit que… Gary pense que… selon Gary ceci… d'après Gary cela… on me pillera, ça oui, on me dépècera… cette impression, très désagréable, qu'on vous fait les poches en permanence… mais me nommer, ça non… pas possible… pas sérieux… il aurait l'air de quoi, le zozo qui, m'ayant dévalisé, irait dire Gary dit que…?

Pero también existía un motivo de mayor calado, una reivindicación de la multiplicidad, una nueva vida, una atracción por lo camaleónico:

J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans, depuis la soudaine célébrité qui était venue à un jeune aviateur avec *Education européenne*. [...] l'image était toute faite. [...] Recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon existence. Je lisais, au dos de mes bouquins: «[...] plusieurs vies bien remplies... aviateur, diplomate, écrivain...» Rien, zéro, des brindilles au vent, et le goût de l'absolu aux lèvres. Toutes mes vies officielles, en quelque sorte, répertoriées, étaient doublées, triplées par bien d'autres, plus secrètes, mais le vieux coureur d'aventures que je suis n'a jamais trouvé d'assouvissement dans aucune. La vérité est que j'ai été très profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme: celle de la multiplicité. Une fringale de vie, sous toutes ses formes et dans toutes ses possibilités que chaque saveur goûtée ne faisait que creuser davantage. Mes pulsions, toujours simultanées et

[1] Texto citado por M. Anissimov (2004: 713).

> contradictoires, m'ont poussé sans cesse dans tous les sens, et je m'en suis tiré, je crois, du point de vue de l'équilibre psychique, que grâce à la sexualité et au roman, prodigieux moyen d'incarnations nouvelles. Je me suis toujours été un autre […]
> Dans tel contexte psychologique, la venue au monde, la courte vie et la mort d'Émile Ajar sont peut-être plus faciles à expliquer que je ne l'ai d'abord pensé moi-même.
> C'était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné encore une fois. J'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même par moi-même (Gary 1981: 28-30)[2].

Es la fórmula de Rimbaud « Je est un autre » hasta sus últimas consecuencias y así queda de explícita en esta larga cita de la *Vie et mort d'Émile Ajar,* obra póstuma de Romain Gary, el gran alter ego de Ajar. La escritora mejicana G. Nettel señala, en su artículo «Vida y muerte de Romain Ajar», que su último seudónimo, Ajar, dio a Gary mayor libertad creativa y significó un nuevo impulso a su obra, llevándole «a cambiar lo solemne por una parte cínica de lo cotidiano[3]». Para ella, «Émile Ajar tiene un tono de revuelta que no hay en las primeras obras del escritor, pero con todo su oficio, su lucidez»[4]. En *Gros-Câlin* (1974), *La vie devant soi* (1975), *Pseudo* (1976), *L'Angoisse du roi Salomon* (1979), Ajar «aborda con pasión temas como el aborto, la prostitución, la eutanasia, evitando admirablemente los lugares comunes. En ellas, la atmósfera constante es de un «dolor del mundo[5]», «de choses vécues fondamentales, éternelles: peur de la solitude, besoin d'affection, de liberté» (Gary 2000: 6). Ese dolor del mundo queda reflejado en *La vie devant soi* en los comentarios y las vivencias de un niño musulmán que reside en una guardería dirigida por una vieja prostituta en la *banlieue* parisina.

En *La vie devant soi*, Ajar retrató la humillada cotidianidad de la gente pobre, en particular los hijos de las prostitutas, en un barrio marginal de la capital francesa, Belleville donde viven «muchos judíos, árabes y negros». Momo, uno de esos niños que Madame Rosa, superviviente de Auschwitz, tiene a su cargo, nos descubre a través de su mirada, a la vez irónica y tierna, le mundo que le rodea y la decrepitud de la mujer que de hecho ejerce de madre.

Numerosos personajes gravitan en torno a Madame Rosa: Monsieur N'Da Amédée, «l'homme le mieux habillé que vous pouvez imaginer. C'est le plus grand proxynète et maquereau de tous les Noirs de Paris» (Gary 2010: 45), Madame Lola, « une travestie du quatrième étage qui travaillait au Bois de

---

[2] Texto citado por M. Anissimov (2006: 712-713).
[3] http: //mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles8-netteles.htm
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

Boulogne et qui avait été champion de boxe au Sénégal avant de traverser et elle avait assommé un client au Bois qui était mal tombé comme sadique, parce qu'il ne pouvait savoir» (Gary 2010: 16), Monsieur Hamil « marchand de tapis ambulant » y su amigo judío, el viejo doctor Katz, « bien connu de tous les Juifs et Arabes […] pour sa charité chrétienne et il soignait tout le monde du matin au soir et même plus tard » (Gary 2010: 30). Los compañeros de Momo eran Moïse de origen judío, Banania, « qui se marrait tout le temps parce qu'il était né de bonne humeur » y «Michel qui avait eu des parents vietnamiens et que Madame Rosa n'allait pas garder un jour de plus depuis un an qu'on ne la payait pas » (Gary 2010: 18). Momo tenía el encargo de acompañar Banania « dans les foyers africains de la rue Bisson pour qu'il voie du noir » (Gary 2010: 21) ya que Madame Rosa decía que «Il faut qu'il voie du noir, sans ça, plus tard, il va pas s'associer». En cuanto a las amenazas, nunca cumplidas, de Madame Rosa de llevar a sus jóvenes inquilinos a *l'Assistance publique* si no recibía la asignación mensual de los padres, éstas no tenían efecto para Moïse ya que entre judíos esto no se podía hacer. Momo tenía la certeza de que «Moïse avait une mère et qu'elle avait honte, ses parents ne savaient rien et elle était d'une bonne famille et puis, Moïse était blond avec des yeux bleus et sans le nez signalétique et c'étaient des aveux spontanés, il n'y avait qu'à le regarder» (Gary 2010: 21).

Émile Ajar solamente podía atribuir a Madame Rosa, superviviente de Auschwitz, una profunda solidaridad hacia los más desfavorecidos de la sociedad y una gran sensibilidad para preservar la identidad de sus jóvenes inquilinos, ya que su paso por los campos de exterminio nazis le había mostrado la maldad del ser humano y, a la vez la necesidad de una fraternidad humana universal ante tanto horror. Las visitas de Banania « pour qu'il voie du noir» (Gary 2010: 21), su interés en que Momo conozca la tradición musulmana dan al personaje una entrañable humanidad en un intento vano de evitarles una crisis de identidad.

M. Anissimov (2006: 746) afirma que Romain Gary en *La vie devant soi* «racontait non seulement d'une manière transfigurée son enfance à Wilno lorsque son père les ayant abandonnés lui et sa mère ils devaient attendre le mandat envoyé de Kovno par ce dernier pour payer le loyer, mais aussi l'amour fou qui avait uni Eugenia Muñoz Lacasta et son fils Diego.»

Existen en la novela otras numerosas referencias a hechos que marcaron profundamente al autor. A través del relato de Momo, Ajar mencionó una de las actuaciones más vergonzosas en la Historia de Francia. Momo, preocupado por los frecuentes desvaríos de Madame Rosa, observa que

> [Elle] était tout habillée au milieu de la piaule à côté d'une petite valise. Elle ressemblait à quelqu'un sur le quai qui attend le métro […] elle regardait à travers les murs comme si déjà elle allait prendre le train pour toujours.

- Qu'est-ce que vous faites, Madame Rosa ?
- Ils vont venir me chercher. Ils vont s'occuper de tout. Ils ont dit d'attendre ici, ils vont venir avec de camions et ils vont nous emmener au Vélodrome avec le strict nécessaire.
- Qui ça ?
- La police française. (Gary 2010: 164-165)

Resurge el pasado con todos sus miedos y a la vez reaparece las dudas de la pertinencia identitaria. Madame Rosa en su desvarío reafirma su condición de judía pero también de apátrida. Francia no la reconoce como una de los suyos, como tampoco reconoció como suyos a las decenas de miles de judíos franceses conducidos al *Vélodrome d'Hiver* en 1942, antes de su traslado en los campos de exterminio alemanes.

El mantenimiento de ese miedo atávico de Madame Rosa en toda la novela, permite a M. Anissimov (2006: 746-747) resaltar *la morale du livre*. Y por ello dice que:

> La morale du livre se résume à cette phrase: « Ce n'est pas nécessaire d'avoir des raisons pour avoir peur, Momo. » Car la peur était un des tourments de la vie quotidienne de Gary. Il avait eu peur pour les siens pendant toute la durée de la guerre, et quand il revint, excepté Dinah et Bella en France, Maria et Boleslaw en Pologne, tout le monde était mort. Cela, personne ne le sut. La honte de la France, sa participation active à l'extermination des Juifs fut longtemps occultée. Là résidait, bien plus que dans l'usage de nombreux pseudonymes, la partie secrète de l'œuvre de Gary en dépit du fait qu'il avait joué à fond le jeu de l'identité française.

La vie devant soi cosechó enseguida los elogios de la crítica, fue llevada al cine en 1977 por Moshe Mizhari, ganó el Oscar a la mejor película extranjera y el César a la mejor actriz para Simone Signoret. En 2007 Xavier Jaillard hizo una adaptación teatral con gran éxito en Francia y desde hace un año los espectadores españoles pueden verla en los teatros del país. En 2010 Myriam Boyer después de representarla en los escenarios galos decidió realizar una adaptación televisiva. El éxito de la obra a lo largo de los años reside en el hecho de que los temas que plantea son siempre de actualidad: la vejez, la memoria, la soledad, la juventud, el porvenir, la identidad, las razas, la salud, la enfermedad y la muerte.

Todo ello aparece a través de la mirada de Momo. Sus reflexiones de niño que habita en un barrio marginal describen con crudeza y a la vez con ingenuidad la realidad de su entorno, el racismo, su condición de árabe. El joven protagonista durante muchos años no supo que era árabe porque nadie le había insultado, en cuanto a los negros constataba que cuando tienen cuatro o cinco años, son bien tolerados..

La vie devant soi no ha sido considerada como perteneciente a la *littérature engagée*. No obstante los protagonistas son testimonios críticos de su entorno, no tienen posibilidad ni plantean cambiar la realidad en la que viven.

Émile Ajar reunió en su novela dos personajes insólitos, un niño árabe y una vieja judía, unidos por un amor materno filial. Cada uno forma parte de una identidad distinta a causa de su diferente raza y religión y a la historia de sus respectivos pueblos marcada por la guerra. Cuando apareció la novela en 1975, el conflicto árabe-israelí estaba en pleno apogeo y aún continúa hoy en día. La elección de Ajar no fue casual, llenó de amor una relación entre dos personas que, por su origen, estaban condenadas a ignorarse en el mejor de los casos. El autor aún fue más lejos y situó a sus personajes en la más extrema marginalidad, una vieja prostituta judía que sobrevive cuidando a hijos de putas entre los cuales hay un árabe. Desde una perspectiva religiosa integrista judía y musulmana la transgresión no podía ser mayor.

Como no podía ser de otro modo, las referencias a la pertenencia identitaria abundan en la novela. Madame Rosa, según Momo, «était toujours très correcte sur le plan raciste. Par exemple il y avait chez nous un petit Moïse qu'elle traitait de sale petit bicot mais jamais moi. Je ne me rendais pas compte à l'époque que malgré son poids elle avait de la délicatesse » (Gary 2010: 15). Ello no era impedimento para recibir algún insulto por parte de la anfitriona. Así lo recuerda Momo la vez que reivindicó la presencia de su madre:

> J'ai eu des convulsions... j'ai même chié partout dans l'appartement pour plus de remarque. Rien. Ma mère n'est pas venue et Madame Rosa m'a traité de cul d'Arabe pour la première fois. Madame Rosa a fini par me dire que si je continuais c'est l'Assistance publique c'est la première chose qu'on apprend aux enfants (Gary 2010: 14).

Émile Ajar desmitificó con ironía algunos prejuicios sobre los árabes, he aquí algunos:

> Quand j'ai commencé à réclamer ma mère, Madame Rosa m'a traité de petit prétentieux et que tous les Arabes étaient comme ça, on leur donne la main, ils veulent tout le bras (Gary 2010: 19).
> J'allais sur mes dix ans, j'avais même des troubles de précocité parce que les Arabes bandent toujours les premiers (Gary 2010: 22).
> Madame Rosa voulait me faire faire une prise de sang et chercher si je n'étais pas syphilitique comme Arabe (Gary 2010: 29).

Este comentario provoca la respuesta airada del doctor Katz que lo atribuye a los rumores de Orléans. Éstos tenían un carácter antisemita y sostenían que los probadores de tiendas de lencería de Orleans, pertenecientes a judíos, eran

trampas para las clientes, las mujeres eran drogadas y raptadas para ser entregadas a redes de prostitución

Ajar ensanchó el rumor a la población negra y el pequeño Momo no puede esconder su pánico frente a un guardaespaldas de color:

> c'est pas vrai que les Noirs mangent des enfants dans leur pain, c'est des rumeurs d'Orléans, tout ça, mais j'avais toujours l'impression que je lui donnais de l'appétit et ils ont quand même été cannibales en Afrique, on peut pas leur enlever ça. Quand je passais à côté de lui, il me saisissait, il me prenait sur ses genoux […] Peut-être qu'il avait du bon en lui, comme dans tout le monde quand on fait des recherches, mais il me foutait les chocottes, avec ses yeux qui n'avaient pas de sens unique deux fois de suite (Gary 2010: 50).

El autor buscó la complicidad del lector y ridiculizó los prejuicios, pero cambió de tono cuando se refirió a los aspectos esenciales de la identidad. Madame Rosa es depositaria de una herencia deudora de sus antepasados, con sus tradiciones, su cultura y su religión. Fue a parar a los campos de exterminio nazis por ser judía. De una mujer victima de la intolerancia racial y cultural sólo cabe esperar tolerancia y compresión hacia la identidad del otro. Por ello intentará preservar su identidad, educándolo en la tradición musulmana. El viejo Hamil así lo corrobora e inventa una trayectoria heroica de la vida del padre de Momo:

> (Madame Rosa) Elle t'a noté comme Mohammed, donc musulman et puis l'auteur de tes jours n'a pas donné signe de vie. Le seul signe de vie qu'il t'a donné, c'est toi mon petit Mohammed. […] Il faut penser que ton père a été tué pendant la guerre d'Algérie, c'est une belle et grande chose. C'est un héros de l'indépendance (Gary 2010: 42).

Pero Momo no comparte la misma opinión, hubiera preferido otro tipo de progenitor y así lo expresa a Monsieur Hamil: «moi j'aurais préféré avoir un père que ne pas avoir un héros. Il aurait mieux fait d'être proxynète et s'occuper de ma mère» (Gary 2010: 42).

Momo toma conciencia de su condición de árabe, pero muestra su contrariedad cuando le presentan como Mohammed:

> Elle aurait pas dû dire Mohammed, elle aurait dû dire Momo. Mohammed ça fait cul d'Arabe en France, et moi quand on me dit ça, je me fâche. J'ai pas honte d'être arabe au contraire mais Mohammed en France, ça fait balayeur ou main-d'œuvre. Ça veut pas dire la même chose qu'un Algérien. Et puis Mohammed ça fait con. C'est comme si on disait Jésus-Christ en France, ça fait rigoler tout le monde (Gary 2010: 222).

Monsieur Hamil se encarga de enseñar a escribir a Momo la lengua de sus antepasados y le hace leer como buen musulmán el Corán « car Madame Rosa disait que c'était bon pour les Arabes» (Gary 2010: 40).

Émile Ajar no perdió la ocasión para dar a conocer a sus lectores la siguiente reflexión de Momo sobre la educación religiosa:

> Les vrais croyants sont des personnes qui croient en Dieu tout le temps, comme Monsieur Hamil, qui me parlait de Dieu tout le temps et il m'expliquait que ce sont des choses qu'il faut apprendre quand on est jeune et qu'on est capable d'apprendre n'importe quoi. (Gary 2010: 48).

Mohammed, árabe, musulmán, así define y exige el padre de Momo que sea llamado y considerado su hijo, cuando pide a Madame Rosa que se lo devuelva. Momo escoge permanecer al lado de su protectora participando en una ceremonia de la confusión y engaño en la que Madame Rosa intercambia las identidades de Moïse y de Momo. Las consecuencias son graves para el padre de Momo ya que sufre una crisis cardiaca y muere.

La muerte también acecha a Madame Rosa y Momo permanecerá junto a ella hasta el final. En un acto ecuménico de amor filial, Momo, ayuda a Madame Rosa a recordarse de una oración judía una y otra vez.

> Elle n'arrivait pas à se rappeler les paroles à cause du mou dans sa tête. Elle avait appris la prière à Moïse et je l'avais apprise aussi parce que ça me faisait chier quand ils se faisaient des trucs à part. J'ai récité:
> - *Shma israël adenoï eloheïnou adenoï ekhot bouroukh shein kweit malhoussé loëilem boët…*
> Elle a répété ça avec moi et après je suis allé aux W.-C et j'ai craché tfou tfou comme font les Juifs parce que ce n'était pas ma religion (Gary 2010: 247-248).

Momo no nació con una identidad. Por su origen árabe Madame Rosa, Monsieur Hamil quisieron que fuera musulmán, pero la modernidad lleva la marca del otro. El joven Momo como depositario de una herencia vertical que procede de sus antepasados, de las tradiciones de su pueblo, añade a lo largo de su experiencia vital otra herencia, ésta de carácter horizontal, producto de la época en que vive, de las personas con las que convive. Ello permite, en el caso de Momo superar las contradicciones de identidad. Y con ello el autor da a la novela una notable grandeza humana y literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANISSIMOV, M., *Romain Gary, le caméléon.* París: Folio, 2006.
GARY, R., *Vie et mort d'Émile Ajar.* París: Gallimard, 1981.
GARY, R. (Émile Ajar), *Grôs-Câlin.* París: Folio, 2000.
GARY, R., *La vie devant soi.* París: Folio, 2010.
LÉVY, B.-H., *Les aventures de la liberté.* París: Grasset, 1991.

Clara Malraux et la société de son temps

Cristina SOLÉ CASTELLS
Université de Lleida

Clara Malraux (1897-1982), première épouse d'André Malraux, devint célèbre comme écrivaine à partir de la publication, entre 1963 et 1979, de *Le bruit de nos pas*, six volumes de mémoires dont le sujet central est la narration de ses rapports avec André Malraux au cours des 20 ans que dura leur vie en commun. Avant cet ouvrage elle avait déjà publié 3 romans et un recueil de nouvelles : *Portrait de Grisélidis*, son premier roman, écrit entre 1940 et 1942[1], au beau milieu de la guerre dans des conditions matérielles fort précaires et publié en 1945, le recueil *La maison ne fait pas crédit* (1947), et les romans *Par de longs chemins* (1953) et *La lutte inégale* (1958). À la différence des livres qu'elle a écrits après les mémoires, ce premier groupe d'ouvrages est largement autobiographique. Comme le signale D. Bona (2010 : 370), « L'imagination [...] y est en sommeil. C'est l'aveu qui joue le plus grand rôle dans ces récits pleins d'elle-même » Pourtant ses romans comme ses mémoires constituent une fresque d'une richesse extraordinaire de la société française et européenne de la première moitié du XXe siècle et des nombreux conflits de nature diverse qui l'ont traversée. On y découvre également le point de vue de l'écrivaine sur quelques-uns des sujets les plus brûlants de son temps, comme l'amour, la découverte de pays et cultures exotiques, le rôle de la femme dans la société de son temps et la guerre. Clara fut témoin de quatre conflits armés. Dans ses mémoires elle affirme que, au total, elle a connu des guerres que si on les mettait bout à bout, « elles s'étaleraient pour le moins sur 12 ans » (Malraux 1976 : 15). Mais la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale sont les seules où elle a participé personnellement, sur place. Ce sont ces deux guerres qui ont exercé une influence décisive sur l'évolution de sa personnalité et de sa vie.

Étant enfant, Clara faisait preuve déjà d'un tempérament indépendant et rebelle, et se plaignait, avec son amie Lisbeth, du conformisme à son avis excessif des filles de son école. Dan ses mémoires elle écrit :

> Ce qui nous étonnait le plus dans ces filles [...] était leur soumission. Toutes, elles étaient des acceptantes : on leur disait que Louis XVI était

[1] Elle avait écrit précédemment, en 1938, *Le livre des comptes*, une nouvelle d'une vingtaine de pages où, à peine masqué sous le nom de Marc Clara dressait sa liste des griefs contre André tout en lui déclarant son amour. Le récit parut d'abord chez Gallimard, dans le numéro de juillet 1939 de la *NRF*, et fut réédité en 1947, à la fin du recueil de dix nouvelles qui compose le volume *La maison ne fait pas crédit*.

> un saint homme, elles acceptaient, que le Pape était infaillible, elles acceptaient, [...] que la richesse, la pauvreté des uns et des autres manifestaient la volonté de Dieu, elles acceptaient, que la Commune -et presque la Révolution- avaient été un péché collectif, elles acceptaient (Malraux 1963 : 161-162).

Dans le même volume elle raconte comment un jour d'hiver, lasse de supporter le froid à l'école, elle convainquit ses collègues pour faire la grève, et réussit à obtenir que les religieuses allumassent le chauffage d'appoint (Malraux 1963 : 163). Elle avait alors une dizaine d'années. D'autres anecdotes suivirent, qui marquaient sa personnalité active, son énergie et son refus du conformisme.

Lorsque la Grande guerre éclata Clara n'avait que dix-sept ans. Elle n'a donc pas vécu directement ce conflit qui a plongé la société française dans un profond désarroi. Clara n'a connu cette guerre qu'à travers le témoignage de son frère aîné André, qui avait été mobilisé et qui, lorsqu'il se rendait à Paris en permission, lui racontait la dureté des combats, l'expérience effroyable des tranchées, les tueries anonymes… Elle a vite compris que la Grande Guerre n'avait rien à voir avec l'idée noble et héroïque que l'éducation reçue lui avait donnée de la guerre, mais qu'elle était, au contraire, une expérience cruelle et inhumaine qu'il fallait éviter dans l'avenir.

Mais, elle a beau ne pas avoir vécu la Grande Guerre, elle a subi de plein la crise de valeurs qui a lieu après, la mise en question des principes éthiques, esthétiques et moraux jusqu'alors majoritairement incontestés, bref, les changements sociaux de tout ordre que la guerre avait déclenchés ou accélérés. Elle en arrive même à mettre en question –comme l'ont fait également plusieurs de ses contemporains- les nombreux avancements techniques qui avaient changé la vie de tous, qui avaient ébloui un moment, avant la guerre, la société et qu'une partie des intellectuels et des écrivains avait chantés dans leurs poèmes et romans, tels Gustave Moreau ou Jules Romains dans sa jeunesse. La Grande guerre avait dévoilé à tous le côté noir de ces découvertes qui promettaient apparemment placer l'homme créateur à la place de Dieu : « On nous donnait des jouets, automobile, avion, cinéma. Cependant, bien qu'éblouis de nouveauté, nous étions désespérés » (Malraux 2006b : 75). Comme la plupart des intellectuels de l'époque, elle accuse la génération de ses parents du désastre et du désarroi collectif qu'il a entrainé : « L'ordre de nos parents avait abouti au pire massacre que l'humanité ait connu. Nous ne voulions plus d'eux » (p. 75), écrit-elle. Et Clara, comme la plupart des jeunes de son temps, se révolte.

Elle mènera jusqu'à sa mort un combat sans trêve contre l'ordre social hérité. La manière dont elle s'y prend évolue au fil des années, en parallèle avec le

mûrissement personnel de l'écrivaine[2]. L'une des premières cibles est le destin que sa condition féminine lui réservait : Clara est une jeune fille intelligente, cultivée et imaginative qui rêve de devenir écrivaine, d'agir pour changer son destin, bref d'apporter sa pierre à l'édifice d'une société nouvelle.

Au sortir de la Grande guerre, au cours de laquelle les femmes avaient dû remplacer les hommes partis pour le front dans les usines, dans la prise de décisions... il semblait qu'un modèle de société était mort et qu'une distribution de rôles plus égalitaire s'ébauchait :

> Depuis la guerre de 14-18 des changements importants s'ébauchaient dans la condition féminine. Que de ces demi-progrès, auxquels consciemment ou inconsciemment chacune de nous avait contribué, celles qui viendraient après nous bénéficieraient, j'en étais sûre (Malraux 1976 : 55).

Elle comprit vite qu'elle se trompait. Mais cela ne fit qu'encourager son esprit de révolte. Devenue adulte, l'un des buts majeurs de sa révolte sera durant toute sa vie la revendication des droits de la femme. Au contraire de ce qu'établissaient les règles de la bonne société, Clara, qui était issue d'une riche famille bourgeoise, voulut garder son indépendance et, en 1920, elle travailla comme journaliste pour la revue *Action*. Gagner sa vie par elle-même la faisait sentir exister. Un an plus tard elle se mariait contre le gré de ses parents à un jeune homme intelligent et cultivé mais pauvre et sans métier : André Malraux. Elle exigea au jeune André liberté totale et réciproque. Il accepta, probablement sans trop réfléchir à la portée de son acquiescement, ou bien dans l'espoir d'apprivoiser cet esprit libre...

Les premières années de leur mariage furent un temps d'oisiveté, de voyages constants, de découvertes, qui s'inscrivent de plein dans l'ambiance qui régnait en France au cours de ce qu'on a appelé 'les années folles'. Clara, comme son jeune mari, comme les jeunes issus des années de mort, de désorientation et d'humiliation qu'avaient subies la France –et l'Europe-, est avide de fuir la réalité quotidienne, de découvrir d'autres cultures, d'autres sociétés :

> Puisque le monde sortait sans justification d'une guerre imbécile, nous voulûmes que la découverte remplaçât la foi, en sachant que toute découverte ne pouvait être qu'incomplète […] Génération sans dogmatisme, qui cherchait plus qu'elle ne trouvait et se gardait […] de toute systématisation. [...] Bouleversés par l'univers catholique, nous n'aspirions plus à une totalité. […] Oui, tout déferlait sur nous, le passé et le présent, les millénaires et les régions jusque-là inaccessibles. Regarder, rapprocher, sentir, nous tentait plus que classer et organiser.

[2] Nous analysons l'évolution de la personnalité de l'écrivaine dans Solé (2011).

> Devant l'abondance de ce qui nous était échu en partage, nous n'étions que questions (Malraux 2006b : 74).

Le jeune couple se lance à la découverte des cultures de l'Asie, de l'Afrique du Nord… 'Découvrir' et 'sentir' sont les priorités qui s'imposent dans leur vie -comme dans celle de leur génération-. La sensation remplace la raison et la réflexion comme méthode de connaissance. « Je sens donc je suis » devient leur devise. Ceci comporte la conception du temps lié à l'instant présent, en fuite d'un passé qu'ils voudraient effacer. « C'est une pensée sans essence et sans principe, en somme sans raison d'être, sinon le dévoilement d'un certain contenu sensible dépendant lui-même du hasard des sensations et disparaissant avec elles, pour aussitôt renaître, dans le perpétuel remous des phénomènes », affirme G. Poulet (1977 : 10).

Pourtant cet éclat de vie est éphémère pour elle. Clara ne tardera pas à se rendre compte que sa vie avec André Malraux lui ôte peu à peu sa liberté : « Toute entière comme une femme d'autrefois, je m'étais remise entre les mains de celui qui donnait une saveur merveilleuse à chacun de mes instants » (Malraux 2006b : 94) écrit-elle plus tard, en 1962, dans ses mémoires. Au fil des années le poids du passé, de la tradition, s'impose dans la vie du couple : « Tandis que vous vous affirmiez de plus en plus, je m'effaçais de plus en plus. [...] Peu à peu, je me sentais devenir sauvage et silencieuse. Je perdais confiance en moi, je ne me sentais plus exister ni aux yeux des autres ni même aux vôtres » (p. 85)

C'est à partir d'ici que Clara commence lentement à prendre conscience du prix qu'elle aura à payer pour sauvegarder sa liberté et sa volonté d'affirmation. Elle découvre que la réalisation de soi n'est pas possible aux côtés d'André, qu'elle juge, comme le fera également plus tard Sophie de Vilmorin, le dernier amour de l'écrivain ministre, comme un homme « possessif et d'une extrême jalousie », qui « avait une conception d'avant-guerre du rôle de l'épouse »[3]. Elle tenait à briller devant lui et devant ses amis, à exprimer librement ses points de vue, même s'ils contredisaient les opinions d'André. Son idéal à lui était, au contraire, celui d'une femme d'intérieur, intelligente mais effacée et serviable. De plus, il croyait fermement au principe de l'éternel féminin et censurait l'éloignement progressif de la femme moderne de cet idéal, comme le censuraient également Breton, Apollinaire, Buñuel et tant d'hommes qui se sont trouvés devant un changement de mentalités qu'ils n'ont pas su accepter. Clara Malraux fait allusion dans ses mémoires (MALRAUX 2006b : 110) aux âpres discussions entre elle et son mari et à son désaccord avec lui sur ce point : elle ne voulait pas dépendre d'un prototype établi, « mais me réaliser moi-même selon moi-même » (p. 110). Ces mots que Clara a écrits, pourraient bien être attribués à André lui-même, qui poursuivait juste

---

[3] Cf. Vilmorin (1999b). Voir aussi à ce sujet Vilmorin (1999a).

le même but : la réalisation de l'idéal de l'homme totalitaire préconisé par Nietzsche, un idéal qui a triomphé dès le début du XX[e] siècle dans les sociétés européennes et qui a influencé la plupart des écrivains et l'ensemble des mouvements d'avant-garde. Mais parmi la société masculine il était inimaginable qu'une femme pût aspirer aussi à cet idéal.

Par ailleurs, il est aisé de voir dans les phrases de Clara l'influence de l'existentialisme sartrien qui, comme chacun sait, a fait fureur en France à partir de la fin des années 1930. Pourtant Clara ne partageait pas la vision sartrienne de l'amour comme un rapport de force/ faiblesse dans lequel chacun des époux essaie d'absorber l'autre, de le transformer en un double de soi et, par conséquent de le détruire. Loin de là, elle concevait l'amour comme un engagement consenti de deux libertés qui se respectent mutuellement.

La rupture définitive du couple a lieu vingt ans après leur mariage, en Espagne, en septembre1936, au beau milieu de la guerre civile où ils avaient accouru pour soutenir la cause républicaine. Clara rentre seule à Paris, où elle devra faire face au drame de la solitude et à la responsabilité d'avoir à prendre des décisions, désormais sans aucun soutien. À partir de la séparation du couple, Clara découvre vite que les conséquences de sa révolte contre l'ordre établi sont lourdes. Quelques 'amis' communs du couple, dont Gide ou l'aviateur Corniglion Molinier, s'éloignent d'elle. « Je suis seule, je ne suis plus rien, je ne suis personne. Je suis cela qu'on rejette. Si je me tuais, je tuerais une inexistence » (p. 203), écrit-elle. À nouveau l'on retrouve dans ces mots de Clara des échos sartriens : elle se sent être, mais elle ne se sent pas exister. Pour exister il lui faut les autres. Ce sont les autres qui lui donnent l'existence, et ce sont également les autres qui la lui nient lorsqu'ils l'ignorent. Cette croyance, qui va de pair avec la conception du temps liée à l'instant dont nous parlions tout à l'heure, mène Clara à lutter de toutes ses forces pour se créer une identité sociale.

La Seconde Guerre mondiale lui fournit les moyens pour y parvenir. D'une part, en tant que Française, elle ressent l'humiliation de voir son pays occupé, prisonnier de l'Allemagne nazie. D'autre part, la guerre la mène à réfléchir sur sa nature juive, à s'accepter comme telle, à en assumer publiquement les conséquences[4], et à lutter contre la barbarie nazie. Dans le dernier volume de ses

---

[4] En juin 1942, à la suite d'un ordre du gouvernement collaborationniste de Pétain qui exhortait les juifs de se déclarer comme tels à la mairie la plus proche, Clara décida de s'y rendre. Elle voulait: « accomplir mon devoir, être à la hauteur de moi-même, ne pas me renier... » (Bona 2010 : 97). Ceci était désormais prioritaire pour cette femme qui avançait dans le chemin de son affirmation, malgré ne pas partager la foi de ses ancêtres. Peu après les résistants volèrent les archives municipales, ce qui épargna Clara, comme tant de juifs,

mémoires, elle rapporte une fresque fort réelle de la vie en France sous l'occupation, des contraintes que subissaient les juifs, de la vie dans les camps, où quelques amis étaient prisonniers.

Entrée dans la Résistance depuis ses débuts, à côté d'écrivains comme Edgar Morin, Benjamin Crémieux, Jean Cassou et bien d'autres, elle se consacra corps et âme à l'action, à la révolte contre l'injustice, contre la guerre et pour la liberté des individus.

> Les allemands nous méprisaient. [...] Après la victoire trop aisée de nos ennemis, les hommes qui nous gouvernaient alors dévidèrent la longue litanie des péchés qui nous valaient ce châtiment. Comme si l'expérience des siècles ne nous avait pas appris qu'aucun rapport n'existe entre vertu et victoire! L'idée que le vainqueur est toujours plus méritant que le vaincu constitue la plus curieuse et, sans doute, la plus stupide forme de l'éthique masculine. [...] La victoire récompense celui qui aspire au combat, ce que je ne saurais considérer comme moral (Malraux 2006 : 86-87).

Ces mots, qui évoquent la vision de l'Allemand qui se répandit en France après la défaite de 1871 face à l'Allemagne, et qui reparut après la Grande guerre, particulièrement dans la littérature populaire, dépassent largement dans l'œuvre de Clara Malraux la simple reproduction d'un vieux cliché. Il s'agit pour elle d'une conviction profonde et sincère, et elle adresse sa réflexion aussi bien aux Allemands qu'à tous ceux qui associent le courage à la guerre et au sang vessé : c'était une vision généralisée à son époque, particulièrement parmi la société masculine. Pourtant Clara pense que le courage guerrier n'est qu'un suicide collectif absurde. Son engagement dans l'action de la révolte est un engagement pacifiste et humaniste, qui rejette la violence et le meurtre, qui méprise le bruit et la parade. Elle est persuadée que le véritable courage est fait de persévérance, de patience et de ténacité silencieuses :

> Ce qui peut s'obtenir par l'effort ou par la douceur, qu'on l'obtienne ainsi, fût-ce à un peu plus longue échéance. Et que les femmes remettent enfin en question les valeurs qui leur furent imposées. (pp. 163-164)

C'est ainsi qu'elle a agi dans la Résistance, et elle en est fière. Son point de vue, incompris à son époque, reste de nos jours d'une grande actualité.

La guerre avait mené la jeune fille riche et choyée qu'elle avait été à découvrir le réel dans toute sa complexité, ce qui lui a permis de mieux comprendre

---

d'un destin incertain. Mais le geste de Clara symbolisait pour elle sa conciliation avec ses origines.

la nature de la condition humaine et la relativité de toutes les choses. Les expériences vécues, la misère et les souffrances endurées au cours du conflit, ont mis à l'épreuve sa capacité d'adaptation et d'initiative, et ont également fortifié son courage et l'estime de soi. Ceci lui a permis à son tour d'atteindre ce que Cocteau appelait « la troisième dimension » : la profondeur. Au sortir de la guerre Clara avait amassé un grand nombre d'expériences, d'épreuves réussies qui sont pour elle un bagage d'une valeur inestimable : elles sont son accréditation qui prouve -à elle-même d'abord et à la société ensuite- son identité, son individualité. Elle avait réussi à se faire une existence : « Je possède désormais un passé personnel, un passé qui ne se transformera plus au gré d'un autre, un passé que je tiens au creux de mes mains, comme un oiseau vivant » (Malraux 1976 : 230), écrit-elle.

Nos avons fait mention au rejet du passé dont elle affirmait la nécessité depuis sa jeunesse, à sa passion pour vivre le temps lié à l'instant présent –ce qui était par ailleurs une caractéristique de son époque-. Un mode de vie qui est inéluctablement lié à l'angoisse et à l'incertitude. Pourtant l'action constante à laquelle elle se livre pendant la Seconde Guerre mondiale tisse un passé individuel, un passé qui n'est plus hérité, qui est le fruit de son engagement individuel et librement choisi. Ce 'nouveau passé' lui fournira par la suite la stabilité qui la libérera définitivement de son angoisse et de l'insécurité de sa conscience. La fuite de la continuité temporelle la conduit donc à rejoindre une nouvelle continuité temporelle, et à découvrir la nécessité incontournable de l'histoire, c'est-à-dire du passé, et des autres pour bâtir son avenir individuel. Libérée de la « légalité castratrice du mariage » (Malraux 2006 : 52-53), et concilié avec soi-même et avec les autres, elle n'accepta plus jamais de rentrer dans le vieil ordre. Elle sera désormais un être humain aux racines solides et aux croyances fermes, capable de diriger son destin et de contribuer à l'amélioration du destin de la société.

Clara a donc définitivement trouvé son chemin dans l'idéal de la révolte. C'est cet idéal qui donne un sens durable à sa vie. La Seconde Guerre mondiale finie, elle continuera jusqu'à sa mort à lutter comme activiste pour les causes de la liberté et de la justice sociale : elle est pour la décolonisation de l'Algérie. En 1967, lorsque le conflit israélo-arabe éclate, elle s'engage en faveur du dialogue. Plus tard, lors des événements de mai 1968, elle milite aux côtés des étudiants de Nanterre et participe même dans des manifestations, malgré ses 71 ans. La révolte devenue le but principal de sa vie, elle n'y renoncera qu'au moment de sa mort.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BONA Dominique, *Clara Malraux*. Paris : Grasset 2010.
MALRAUX Clara, *Apprendre à vivre*. Paris : Grasset 1963.
---, *La fin et le commencement*. Paris : Grasset 1976.

---, *Et pourtant j'étais libre*. Paris : Grasset 2006a.
---, *Nos vingt ans*. Paris : Grasset 2006b.
POULET Georges, *Études sur le temps humain III*, Paris : éd. du Rocher/Plon 1977.
SOLÉ Cristina, « Clara Malraux et la guerre », in SOLÉ C. (éd.), *Mémoires de la guerre en Europe : 1914-1945. Textes et images*. Lleida, Pagès éd. 2011.
VILMORIN Sophie de, *Aimer encore*. Paris : Gallimard 1999a.
---, « L'ultime amour d'André Malraux », entretien. *L'Express* 15-04-1999b.
WITHERELL, Louise. « A Modern Woman's Autobiography : Clara Malraux », *Contemporary Literature* 24 : 2 (Summer 1983).

Les *À-propos* de Sacha Guitry : des tranches de vie aux accents de vérité où le *Magicien du mot* joue à l'*Impromptu*

Cécile VILVANDRE DE SOUSA

Universidad de Castilla- La Mancha

Je commencerai par exposer pourquoi j'ai choisi d'étudier d'un peu plus près le théâtre de Sacha Guitry. Au départ, le hasard a voulu que je collabore à une publication sur la récente mise en scène par Josep Maria Flotats de la pièce *Beaumarchais*, originalement écrite par Sacha Guitry, et reprise par Édouard Molinaro et Jean-Claude Brisville. Ma collaboration à un numéro des *Cuadernos del Teatro Español* consacré à cette pièce m'a replongé dans l'univers guitryesque que j'avais oublié depuis mon enfance. En me replongeant dans ses textes et dans les livres qui lui sont consacrés, les décors et costumes somptueux de ses grandes fresques historiques sont remontés à ma mémoire. Sacha Guitry a lui-même mené une vie dorée : il est né en 1885 à Saint-Pétersbourg où son père, l'illustrissime comédien Lucien Guitry, la grande star de l'époque, résidait parce qu'il avait été embauché au théâtre impérial Michel. Grâce à quoi le nouveau-né eut pour parrain le tsar Alexandre III devant lequel il a même interprété une pantomime en compagnie de son père et de l'acteur russe Davidov. Son prénom Sacha est la forme douce, en russe, d'Alexandre que sa nourrisse utilisait et qu'il a gardée tout au long de sa vie. De retour à Paris, regrettant la vie féerique qu'il avait menée à Saint-Petersbourg, il s'ennuit et provoque le renvoi de tous les collèges où ses parents l'avaient placé ; il ne parviendra ni même à aller au-delà de l'année de sixième, la première année de l'enseignement secondaire. Cependant il suivra avec assiduité les enseignements que lui procurera l'école de la vie ; la vie nocturne parisienne l'aura rendu amer et extrêmement lucide, ne se forgeant aucune illusion sur le genre humain. Mais comment passe-t-il donc de sa condition de piètre cancre et fêtard à celle de fin autodidacte et de représentant par excellence de l'esprit de finesse parisien dans la première moitié du XXème siècle ? Il a eu le privilège de fréquenter tout au long de son adolescence et à l'âge adulte, les plus illustres intellectuels et artistes de l'époque. C'est chez son père, dans un appartement du numéro 26 de la place Vendôme où se réunissaient parmi les plus assidus le dessinateur Jean-Louis Forain, Paul Bourget, Guy de Maupassant, Anatole France, Jules Lemaître, Edmond Rostand, Georges Feydeau, Maurice Donnay, Georges de Porto-Riche, Henry Bataille, Henri Bernstein, Octave Mirbeau, le compositeur André Messager ainsi que l'acteur Noblet. Le théâtre très français de Guitry, foisonnant de traits d'esprit et très représentatif d'une époque (la Belle Époque)

s'est alimenté de ces rendez-vous littéraires, de l'humour caustique et de la spiritualité de ses aînés, amis de son père qui deviendront aussi les siens.

En effet Sacha, en tant qu'auteur, acteur et réalisateur, a été un très grand homme d'esprit. Son époque adorait les mots. Aussi, parcouraient la capitale les mots des hommes politiques, du revuiste Rip, ceux de Tristan Bernard, Mirande, Capus, Achard et de Sacha. Les « mots » se répétaient sur les deux rives de la Seine. L'époque était aux gens d'esprit. Sacha devient une sorte de *Roi de Paris*, un *Monstre sacré*. Il rédige des catalogues d'expositions de peintre, il anime de temps à autres quelques émissions de radio, participe à tel ou tel gala au profit d'œuvres charitables, préside certaines manifestations. Mais on ne peut pas dire qu'il soit un mondain ; il ne sort que pour des circonstances exceptionnelles ; il ne quitte pratiquement jamais l'hôtel particulier du 18, avenue Élisée-Reclus que son père lui léguera. Aussi sa rencontre est rarissime ; ce mystère renforce un prestige qui, dans Paris, est immense ; il est l'esprit de la capitale et devient le « Maître » pour ses admirateurs et « Monsieur Môa » pour ses détracteurs. La particularité la plus caractéristique du tempérament de Guitry était sans doute le dédoublement de sa personnalité faisant d'un certain Sacha Guitry l'homme intime, chaleureux, humain et inquiet sur lui-même, et d'un certain autre Sacha Guitry l'homme du théâtre, péremptoire, autoritaire, volubile, intimidant. Il aimait ce trompe-l'œil. Tous les soirs dans sa loge-laboratoire, il confectionnait ce personnage qu'il s'était créé pour protéger son talon d'Achyle. Ce personnage-là nous le retrouvons dans bien des personnages masculins de son théâtre qui reflètent son expérience personnelle, ses sentiments et ses idées sur la vie, l'amour. Aujourd'hui la langue de Sacha Guitry n'a absolument pas vieilli et l'œuvre de Sacha est écrite dans un français admirable : c'est la langue du bourgeois correctement éduqué du début du XXème siècle, à une époque où les petits bourgeois recevaient une éducation solide, même quand, comme Guitry, ils n'allaient pas beaucoup à l'école ; un style parlé, oral, simple, quoique de bonne tenue, bienveillant, enthousiaste, cordial, chaleureux, qui suppose toujours un interlocuteur, qu'on veut convaincre, certes, mais sans le froisser, qu'on veut faire sourire, avec qui on souhaite être de connivence et rester en bonne compagnie.

Sacha Guitry écrivait ses pièces avec une vitesse et une facilité absolument déconcertantes. Il était parfaitement conscient d'avoir écrit en un temps record des petites pièces faites pour ne durer que l'espace d'une saison : œuvrettes sans le moindre espoir d'immortalité. Que de fois il a bouclé des fins de pièce en dix minutes pour pouvoir les lire à un ami qui venait déjeuner. Nous comprenons ainsi son penchant pour les nombreuses qu'il a écrites et qui ont été réunies et éditées sous le titre de *Pièces en un acte*. Parmi celles-ci nous trouvons des *À-propos* écrits pour être représentés à l'occasion de galas officiels et de commémorations de personnages célèbres. À titre d'exemple, *Cigales et fourmis* fut créé le 29 avril 1940 au

Cercle Interallié, à l'occasion du gala pour célébrer le centenaire de l'*Association de secours mutuel entre les artistes dramatiques* fondée en 1840 par le baron Taylor. La pièce retrace l'origine imaginée par Guitry de la création de cette association destinée à subvenir financièrement et à défendre les intérêts communs des comédiens. D'autres fois, lors de ces à-propos, courts spectacles de divertissements qui semblent avoir été improvisés, Guitry se grime en personnages que l'auteur affectionnait tout particulièrement : Jean de La Fontaine dans *Chez Jean de La Fontaine le 17 février 1673* créé en 1922 ; George Washington dans *Chez George Washington* créé en 1930 ; Diderot dans *L'École des philosophes* créé au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, le 20 décembre en 1933. Le mélange des deux ingrédients se fait bien parce que Diderot est Guitry (comme ailleurs Guitry est Washington, Beaumarchais ou Talleyrand). On le voit bien, Guitry est avant tout un homme du XVIIIème siècle. Dans *L'École des philosophes*, tout comme Guitry chez lui, Diderot affublé d'une luxueuse robe de chambre est à sa table de travail. Sur cette table, un objet d'art, un encrier, des plumes, quelques livres et beaucoup de manuscrits qui semblent en désordre. Au lever de rideau, se trouve aussi Sylvie : elle a vingt ans, elle est jolie. Lui a deux fois son âge. Ce fossé des générations entre le personnage masculin et sa jeune compagne, fréquent chez Guitry, reflète en quelque sorte, sa situation personnelle par rapport à quatre des cinq épouses qu'il a eues. Diderot qui entend s'enquérir de la cause de la morosité de Sylvie, feint de lui jouer une scène de jalousie car « C'est souvent quelque chose d'assez plat, le bonheur. Et la plupart des gens ne détestent pas les aspérités » (Guitry 2000 : 509). Mais Sylvie prend très mal les choses. De son côté Diderot a mal joué la comédie et s'est laissé prendre à son jeu en devenant réellement jaloux tandis qu'il feignait de l'être. Finalement Sylvie lui avoue qu'il avait vu juste et qu'elle lui est infidèle depuis un mois. Diderot visiblement affecté préfère ne pas vérifier la véracité de l'infidélité avouée et préfère penser qu'il mérite la supposée bonne leçon que vient de lui donner Sylvie. Et Diderot de conclure : « Trente ans d'observation nous permettent de dire que nous connaissons les hommes, […] mais je m'aperçois que l'on peut connaître les hommes, sans connaître pour cela, nécessairement, les femmes » (Guitry 2000 : 517-518). Dans *Le Figaro* du 6 décembre 1933 Guitry cite une phrase de Diderot qui résume bien la morale de cette histoire et qui justifie le titre de la pièce *L'école des philosophes*: « Au théâtre, le grand homme est celui qui sait concilier le mensonge avec la vérité ». Au-delà du propos de la pièce, il souhaite que l'auteur dramatique sache jouer la comédie. Parlant de Molière et de Shakespeare, il déclare : « C'étaient des comédiens qui ont écrit des chefs d'oeuvre, car l'un et l'autre ont été acteurs avant d'écrire, et cela me paraît d'une importance extrême (Guitry 1958 : 284) ».

Ces « à-propos », de simples petits actes rappellent cette manière de jouer à l'impromptu ou *all'improviso* comme disent les italiens, c'est-à-dire en improvisant. Cette manière de jouer à l'impromptu rend l'action très vive et très vraie. Les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. En effet Guitry

n'aime pas que les pièces soient trop bien construites : «Je ne sais pas si vous aimez les plans ? Moi, je les ai en horreur et je n'en fais jamais quand j'écris une pièce. Une comédie est un ouvrage littéraire composé de répliques dites par des personnages. Or, ces répliques, ce sont eux qui nous les dictent. Nous ne devons pas les leur imposer, car nous risquerions de les faire mentir ou bien nous les empêcherions de mentir à leur aise, ce qui serait aussi grave (Guitry 1959 : 131) ». Guitry préfère les ébauches : « Ce n'est hâtif, en vérité, que parce que c'était urgent […] Mais hâtif, imparfait, désordonné ou non, cela a ce naturel, cette légèreté, ce mouvement que l'application ne parvient pas toujours à rendre (Guitry 1944 : 1059) ». Il n'apprécie pas non plus le rôle excessif qu'on attribue à l'action : « Lorsque tout est subordonné à l'action dans une œuvre théâtrale, l'étude des caractères en est fatalement moins profonde et moins exacte… Ce qui nous intéresse, ce n'est pas 'ce qui va arriver', c'est comment ça va arriver (Guitry 1958 : 285). Pour que ses personnages ne soient pas des marionnettes, Sacha ne les fait pas agir avant de les connaître. Pour qu'il les connaisse, il faut qu'il les fasse vivre. Et pour qu'ils vivent, explique-t-il, il faut qu'ils parlent Alors, losqu'il compose une pièce, il commence par leur attribuer quelques répliques grâce auxquelles il fixe leur caractère. Au commencement était le verbe. Jamais la célèbre formule biblique n'a été aussi vraie que pour Sacha, l'empereur de la parole, le magicien du mot. Sacha imagine d'abord la situation dans laquelle se trouvent les personnages. Après leur avoir fait échanger une vingtaine de répliques, il connaît leur caractère et les sentiments dont ils sont animés. Vers le milieu de la scène, il devine ce qui a pu se passer auparavant. Un peu après, il sait comment la pièce finira. Cette façon de travailler est des plus agréables pour Sacha puisqu'elle satisfait amplement son goût de l'imprévu. Je cite : « Si ma pièce présente quelque surprise, conclut Sacha, puis-je me permettre de dire que j'en ai été le premier surpris (Guitry 1995 : 354). Il dessinait aussi très bien. Il exposa ses peintures et produisit ses caricatures dans les journaux, sur les affiches. Son goût pour le dessin ne se substitue pas à celui de l'écriture dramatique ou à sa vocation de comédien : il les complète, il atteste la curiosité qu'il éprouve pour les types humains qu'il rencontre. A travers les visages de ceux qu'il dessine, c'est à leurs mœurs et à leur caractère qu'il s'intéresse. Un jour en dessinant, à force d'évoquer le visage de son père, lui vient l'idée de faire une pièce pour lui. Il obéit donc à cet élan spontané et s'inspire de son expérience, de ce qu'il a vu et entendu. Il écrit donc, dans une sorte de fièvre, un dialogue entre un homme et sa maîtresse dont il est lassé. Cela donnera sa première pièce à succès *Nono* créée en 1905. Évidemment, comme il écrit des comédies, il a aussi le sens du comique mais il est très peu versé dans le comique de mœurs ; Guitry étudie peu les mœurs, quand on prend « mœurs » au sens où le prend le théâtre, c'est-à-dire d'usages d'un siècle ou d'un pays ; disons pour parler un langage compris par nos contemporains que Guitry est psychologue, pas sociologue ; plus intéressé donc par le comique de caractères, il excelle surtout dans le comique de situation. Pour

être des composants importants de son œuvre, l'ironie et l'humour ne constituent pas l'essentiel du théâtre de Guitry. Après des joutes verbales désopilantes, un des protagonistes a une réflexion qui remet les choses en place, qui après la douceur euphorique du rire, amène le goût amer de la froide objectivité. C'est à ces moments-là, à ces passages précis de ses pièces que toute la profondeur de sa pensée se dégage. Derrière la superficialité des thèmes du théâtre de Boulevard (amour, trahison, cocuage, jalousie, chassé-croisé et quiproquo) et la gaieté qui emporte les personnages, on perçoit un certain sens philosophique de la vie, une mélancolie diffuse qui affleure sans jamais se montrer. Elle donne leur poids humain à ces œuvres qui ne sont légères qu'en apparence. L'esprit de Sacha Guitry sert avec éclat ces jeux intemporels de la séduction et de la confrontation, souvent conflictuels, entre homme et femme, dans un certain milieu bourgeois du début du XXème siècle. Quatre petites pièces courtes : *Un homme d'hier et une femme d'aujourd'hui, On passe dans huit jours, Une lettre bien tapée, Villa à vendre* illustrent avec brio la peinture d'une époque sur un ton caustique et désenchanté.

On passe dans huit jours a été créé au Théâtre des Variétés, le 11 décembre 1922. La première version, *On passe dans trois jours*, avait été donnée le 8 mai 1913, au cours d'une soirée privée chez Josse et Gaston Bernheim. Situé dans la tradition de *L'Impromptu de Versailles* de Molière, le rideau s'ouvre sur le bureau du directeur d'un théâtre. Dans ce bureau, sous l'indifférence du directeur qui est occupé à écrire une note journalistique, un auteur qui dirige la répétition de sa pièce dont on va bientôt représenter la première, est mécontent du manque d'expressivité d'une comédienne et menace de lui reprendre son rôle. On voit apparaître la jeune comédienne en question, qui défend son rôle avec une telle fougue que celui-ci est finalement convaincu qu'elle conviendra parfaitement: « Bravo !... Eh bien, voilà… ça y est ! Vous venez de le trouvez votre cri… vous le tenez, votre accent… […] Restez vite dans le même état, surtout… et venez répéter tout de suite… vous venez de faire enfin ce que je vous demande depuis quinze jours ! En scène, en scène ! (Guitry 2000 : 272).

Un homme d'hier et une femme d'aujourd'hui est le neuvième tableau de la revue *Et vive le théâtre*… représentée pour la première fois au Théâtre de la Madeleine, le 24 mars 1930. Le décor représente encore le cabinet de travail d'un homme de lettres, une bibliothèque et des livres partout. Les deux personnages sont en scène au lever du rideau. Lui a une quarantaine d'années. Elle a vingt-quatre ans, elle est jolie. L'intrigue porte sur la relation que forme un homme plutôt tourné vers le passé et sa jeune maîtresse qui suit la mode et symbolise *la garçonne* androgine des *années folles*, et l'émancipation de la femme dont se plaint l'homme de lettres: « Je le ferai avec n'importe quelle femme qui ne sera pas désolée d'être une femme… et, en tout cas, pas avec une femme qui sentira l'essence et l'huile d'automobile !... Seigneur, mettez sur ma route une femme qui n'ait pas les ongles multicolores et

qui n'ait pas trop l'air d'un garçon, s'il vous plaît » (Guitry 2000 : 334). Ce clivage présent-passé se maintient jusqu'au dénouement où rien ne change. Lui, ou encore Guitry, restera tourné vers ce passé plus vrai et authentique pour lequel il ressent de la nostalgie ; c'est d'ailleurs par un credo en faveur d'une époque révolue que se termine la pièce: « Lui.- […] et puisque je ne suis pas à la page, je ferme le livre et je renonce à saisir le charme d'une époque où tout n'est que falsification, copie, imitation, trucage ! » (Guitry 2000 : 336).

Villa à vendre fut créé au théâtre de la Madeleine, le 3 novembre 1931. Le décor représente l'intérieur d'une petite villa, près de Nogent-sur-Marne. Juliette, la propriétaire d'une villa, s'angoisse de ne pouvoir vendre honorablement sa demeure. Au lever du rideau, la bonne est seule en scène avec Juliette. La Bonne demande la permission de s'absenter quelques heures pour tourner dans un film: « Je joue une bonne, madame. Ils aiment mieux prendre de vraies bonnes pour jouer les bonnes » (Guitry 2000 : 377). Elle en profite pour encourager sa maîtresse à s'adonner aussi au cinéma, dans de petits rôles, pour arrondir ses fins de mois. Enfin arrive un couple d'acheteurs pas vraiment en accord : elle veut acheter mais lui s'y oppose. Leur succède une riche star du cinéma américain. Profitant d'un quiproquo, l'opportunisme franchouillard un peu filou du monsieur va « mettre en boîte » l'acheteuse américaine et venir à bout de l'affairisme d'outre atlantique dans sa forme arrogante.

Une lettre bien tapée fut créée au Théâtre de la Madeleine, le 24 octobre 1939. Les deux personnages sont Le Voyageur et La Dactylo. Le décor représente le salon d'un appartement dans un hôtel à Orléans. Le Voyageur s'assied à un petit bureau. Il semble que la dactylo indiscrète commente ou prend à son compte les phrases que lui dicte le voyageur. Les choses sont prises « au pied de la lettre » et une constante coïncidence s'établit entre la situation cadre et la lettre dictée. Une sorte de complicité s'établit aussi avec le spectateur lorsque Lui déclare : « Et je ne veux pas tarder à t'apprendre que la chose est bien plus compliquée que nous le pensions » (Guitry 2000 : 587). Nous comprenons dorénavant le jeu qui se clarifie peu à peu. Un renversement de situation s'établit et les propos dictés sont progressivement adressés à la belle effrontée qui devient définitivement destinataire de la lettre: «Lui.- Faire seul ce petit voyage, quand il serait si doux de le faire à deux ! […] Si encore je connaissais quelqu'un ici ! […] Mais si je la rencontre, oserai-je lui demander vingt-quatre heures de sa vie ? […] Elle.- Et comme formule de politesse ? Vous l'embrassez ? Lui.- Oh! Je veux bien. Elle.- Moi aussi. *Il l'embrasse* » (Guitry 2000 : 590-591).

Courteline au travail est un *à-propos* qui fut créé au Théâtre Français, le 19 mai 1943, pour commémorer le cinquantième anniversaire de la création de *Boubouroche* au Théâtre Libre d'Antoine. D'abord publié sous forme de nouvelle

dans *l'Écho de Paris* en 1891, Boubouroche ne verra le jour dans sa version théâtrale qu'en 1893, date de l'édition et de la première représentation. Ce fut le premier grand succès de Courteline au théâtre. *Courteline au travail* raconte l'histoire d'un curieux qui entre dans un petit café et qui questionne le garçon, lequel peu loquace au début, finit par lui donner le nom et les activités des consommateurs : il y a Tignasse le pharmacien, Clink l'expert-comptable et Mitonnet qui est receveur à l'enregistrement. Entre alors Courteline surnommé La Gourde, accompagné de Boubouroche, le personnage protagoniste de sa future pièce. De ce fait, dès le départ, nous observons une superposition de l'action cadre et de la fiction. Courteline annonce aux clients, qui se pressent autour de lui, qu'il va raconter et écrire simultanément la pièce qui lui « trotte par la tête depuis plus de vingt ans » (Guitry 2000 : 678). . Il en profite pour avertir son auditoire (mais aussi indirectement le lecteur) qu'il faut douter de la véracité des « Aventures que j'imagine, que j'aime à raconter comme si elles m'étaient réellement advenues, que je raconte à tout venant » (Guitry 2000 : 679).Guitry s'amuse à imaginer comment au moyen de la transposition du sujet de la pièce enchâssée à la réalité, il va révéler à Boubouroche les détails de sa mésaventure à venir (soit l'infidélité de sa jeune maîtresse Adèle), en l'attribuant, dans l'actualité, à son ami Catulle Mendès, auquel, durant vingt ans, il avait caché qu'il vivait sur le même palier que sa maîtresse Jacotte (la transposition d'Adèle) ; en effet il voulait soi-disant éviter de révéler à son ami, la liaison que Jacotte entretenait avec « un deuxième larron » qui, pendant les visites de Catulle/Boubouroche, se précipitait pour se cacher dans une armoire.

On comprend alors que l'adresse révélée (6 place d'Anvers) ainsi que la fâcheuse circonstance sont celles de Boubouroche. Rappelons que, dans la pièce de Courteline, Boubouroche apprend aussi, par un quidam rencontré au café, que sa maîtresse dont il assure la subsistance le trompe. La pièce *Boubouroche* constitue ainsi le miroir parfait de l'action de la pièce-cadre *Courteline au travail.* Le décor est précisément celui du premier acte de *Boubouroche*, le petit café tel que Courteline lui-même le décrit dans la pièce de Guitry : « Eh bien, messieurs, je viens de m'y mettre. Je commence le premier acte. Il se passe dans un café pareil à celui-ci. Quatre personnages sont en scène au lever du rideau et ils vous ressemblent étrangement, je tiens à vous le dire, messieurs » (Guitry 2000 : 680). Insérer ainsi cette réduplication permet que la pièce intérieure soit à la fois la réduplication du passé et celle du futur. Et voici que nos auteurs Courteline/Guitry annonce finalement, avec un double sens : « Et quant à vous, monsieur Boubouroche... *je ne vous en dis pas davantage*, mais comme il me faut bien transposer un peu les choses... afin de respecter l'optique du théâtre... je me propose de vous faire une petite surprise. Donnez-moi dix minutes... et je vous en lis la première scène [...]» (Guitry 2000 : 680-681). La pièce de Guitry se termine comme elle avait commencé avec la reprise de la conversation entre le garçon et le curieux, ce dernier lui demandant de justifier le surnom attribué à Courteline, soit La Gourde. Le garçon et la caissière,

se moquant de Courteline, montre au Curieux combien il biffe plus qu'il n'écrit son texte. Ce à quoi, Le Curieux, porte-parole de Guitry, répond effarouché dans la dernière réplique de la pièce : « Et vous ne devriez pas vous moquer d'un homme à qui le Bon Dieu a donné un peu de génie de Molière et qui est en train précisément d'écrire un chef-d'oeuvre » (Guitry 2000 : 681). Guitry clôture ainsi sa pièce avec l'idée maîtresse du discours qu'il avait prononcée, huit ans auparavant, à l'inauguration du monument élevé à la mémoire de Georges Courteline le 29 juin 1935 : « Tout ce qu'on fait pour toi depuis que tu n'es plus réjouit le coeur de tes amis, mais les plus enchantés sont ceux qui comme moi souffrent de ce dédain que d'ordinaire on a pour ceux qui font sourire. [...] Mais j'imagine que Molière doit se demander comment Courteline a bien pu s'y prendre pour écrire Boubouroche après L'École des Femmes ! ».

Comme l'écrit l'acteur J, Piat (2007) : « Relire Guitry et comprendre sa profession de foi est une profession de joie ». Avec la seule mission de ne se résigner qu'au bonheur, comme Guitry le dit lui-même, il court aussi dans son oeuvre l'idée que le bonheur (surtout en amour) est précaire, éphémère, menacé et qu'il faut peut-être très vite y renoncer ou le vivre seulement en imagination. C'est la leçon de *Fausse alerte,* créé au Théâtre de la Madeleine, le 24 octobre 1939. Le décor représente une cave dans une obscurité presque totale. On entend, à l'orchestre, le bruit parodié de la sirène qui annonce une alerte. Un instant plus tard paraît une petite lampe qui précède, de bien peu, M. Michaud et Mlle. Guillot. En effet Guitry aimait que le jeu soit accompagné de gestes quotidiens, accents de vérité qui permettaient de croire totalement à ce qu'on était en train de faire. Cette pièce met en scène la réalité quotidienne de la guerre, les lampes de poche dont se munissent les personnages contraints de se réfugier dans les abris, viennent « prendre les devants » éclairant de leur halo de lumière tremblante les conversations des voisins d'un immeuble. Lors de cette situation d'exception, ils expriment le besoin de conversations authentiques, éloignées des rituels de bon voisinnage, dans des échanges entièrement composés de répliques brèves, cliquetantes et joyeuses. Malgré le danger de la situation, ils avouent avoir attendu cette première alerte avec impatience pour se faire des aveux : M. Michaud tend une lettre à Mlle. Guillot que son fils, parti sur le front, l'avait chargé de lui remettre. A son tour, Mlle. Michot le prie aussi d'envoyer à son fils une lettre qu'elle lui a écrite. Elvire et Gaby, deux voisines en froid se rencontrent par hasard et essaient de se souvenir de l'objet de leur fâcherie. Paraissent alors M. et Mme. Hochepot, surchargés d'objets de toutes sortes : un oreiller, un marteau, le portrait de belle-maman, le vilebrequin, un jeu de cartes, la revue « Fémina », une pioche, le permanganate, l'ouate hydrophile, le bicarbonate, le voile de mariée de Madame. Sacha Guitry interprète le personnage de *l'O.D.A.D.Q,* c'est-à-dire l'Optimiste Des Abris Du Quartier. Il fait justement observer à M. Hochepot combien les gens qui prennent toutes les précautions sont extrêmement tristes et que si la situation est

dangereuse, il faut en profiter pour être de bonne humeur car les gens qui s'exposent un peu profitent au moins de leurs dernières heures. Et s'ils n'attrapent rien, ils peuvent en tout cas se vanter d'avoir eu de la chance. Et c'est précisément, pour maintenir le moral des civils qu'on organise de fausses alertes de temps en temps. Si le théâtre de Guitry est assez classique dans ses thèmes, il n'exclut pas pour autant l'innovation. Nous observons ainsi combien Guitry partageait avec les auteurs d'avant-garde de l'époque (les membres du Cartel) un sens de la transgression que l'on retrouve dans les répliques des personnages à la limite de l'absurde d'une pièce qui s'avère excentrique dans l'univers guitryesque.

En France le Réalisme, le Naturalisme et le Symbolisme du début du vingtième siècle ont été de tristes et sérieuses écoles. Mais elles ont, presque toujours, coexisté avec une veine relativement constante dans la littérature française : la ligne souriante et gaie de la comédie légère, pétillante et osée dont Guitry s'est rendu le plus illustre représentant dans la première moitié du vingtième siècle, en prenant un malin plaisir à croquer des personnalités, des caractères et des tranches de vie. Tout cela se retrouve en miniature dans ses à-propos et pièces en un acte.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

GIDEL, H., *Les deux Guitry*. Paris : Flammarion (coll. Grandes Biographies), 2000.

GUITRY, S., *De 1429 à 1942 (De Jeanne D'Arc à Philippe Pétain)*. Paris : Raoul Solar, 1944.

---, *L'Esprit*. Paris : Le Livre contemporain, 1958.

---, *Les Femmes et l'amour. Causerie familière illustrée à dessein*. Paris : Le Livre contemporain, 1959.

---, *Pièces en un acte*. Paris : Omnibus, 2000.

PIAT, J., « La France doit offrir un certain rire au monde », *Le Figaro*, 20/11/2007.

IV

DOSSIER

LA *ECOCRÍTICA* COMO HERRAMIENTA DIDÁCTICA

L'*ÉCOCRITIQUE*, OUTIL DIDACTIQUE

L'écologie aux aguets

Esther LASO Y LEÓN
Universidad de Alcalá

Il n'aura échappé à personne que le discours écologique occupe de manière récurrente les devants de l'actualité et qu'il se glisse désormais dans notre quotidien pour guider nos gestes et nos choix. Ce discours ne s'adresse pas exclusivement aux adultes mais vise aussi directement les enfants et les adolescents qui sont, en réalité, une cible privilégiée pour trois raisons principales :

– D'abord, parce que traditionnellement, depuis Rousseau, on a considéré qu'un lien très fort rattachait les enfants à la nature. En effet, c'est un peu comme si leur immaturité réflexive et leur supposée innocence maintenant intactes leurs facultés émotionnelles et sensorielles originelles, facilitaient leur communication avec la nature.

– Ensuite, de manière plus pragmatique, nous sommes aujourd'hui conscients que pour changer le futur, il faut agir sur ceux qui en seront les acteurs demain. Or les enfants sont de moins en moins souvent en contact avec la nature ; leur environnement urbain, leurs activités de loisirs (télévision, Internet, jeux vidéo) les en éloigne. Il est donc nécessaire de leur « raconter » la nature et ses problèmes.

– Enfin, on est désormais conscients de l'influence croissante des enfants sur les habitudes de consommation de leurs parents. Ainsi convaincre les premiers revient à convaincre de manière très efficace les seconds.

Le discours écologique est donc entré dans les classes, par le biais des cours d'instruction civique, mais aussi comme contenu d'enseignement interdisciplinaire obligatoire dans les autres matières, y compris dans l'enseignement des langues. Il s'est également invité dans les films, les animations (*Avatar, Wall-e*…) et les livres pour enfants ; de manière plus ou moins directe, sous forme de discours revendicatif ou à travers le choix des situations, des paysages, des personnages… Le rôle des « méchants » est ainsi souvent tenu, aujourd'hui, par les ennemis de la nature.

Bref le discours écologique est aux aguets, prêt à s'immiscer dans tout espace d'expression lui permettant de transmettre ses idées et ses valeurs. Pour illustrer et compléter ces propos, nous allons examiner de plus près deux exemples : un manuel de FLE publié par Clé International en 2009 et quelques extraits de littérature de jeunesse.

1. Le discours écologique en didactique des langues

Le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (CECRL) établit quatre domaines dans lesquels on utilise une langue : le domaine personnel, le domaine public, le domaine professionnel et le domaine éducatif. Le second domaine englobe toutes les situations où nous nous voyons impliqués en qualité de citoyens, y compris les débats politiques. Que ce soit par conviction idéologique ou pour éviter d'autres sujets plus épineux, car encore moins consensuels, on observe que les manuels de langue vivante adhérant aux recommandations du CECRL choisissent de préférence de développer la problématique environnementale au moment d'aborder des thèmes et situations du domaine public. C'est le cas, par exemple, de *C'est la vie !* (*Tout va bien !*, en France) de Santillana. Dans chacun des quatre niveaux, on constate qu'une des unités – ou leçons – est consacrée à l'écologie, sujet présenté comme étant de la plus haute importance pour le futur de la planète et de l'humanité. Cependant, face au besoin urgent de changer nos comportements pour sauver l'environnement, Danièle Paris et Bruno Foltète-Paris ont conçu un manuel de FLE centré exclusivement sur les grandes questions écologiques. Le titre du manuel – *Environnement.com* – laisse peu de place à l'imagination : son engagement écologiste ne fait aucun doute, pas plus que la modernité du sujet traduite par l'adresse « .com » qui renvoie à l'univers d'Internet, que le manuel exploite pourtant peu.

Conçu pour être accessible à partir du niveau A2, *Environnement.com* s'adresse à tous les publics, petits et grands. Pour les concepteurs, l'écologie est une affaire de famille, c'est là le terreau propice à la germination des idées écologistes. L'approche intergénérationnelle est mise en scène à travers « les aventures de la famille Moulin » (p. 2).

Comme un cinquième de la population française, cette famille habite en région parisienne, très exactement en banlieue. Il s'agit d'une famille traditionnelle : l'avant-propos nous présente d'abord le père, puis « son épouse » (p. 2) et enfin les enfants, dont l'aîné est inévitablement, un garçon. On en compte deux autres, ce qui fait trois enfants au total, comme dans beaucoup de familles françaises aujourd'hui. L'utilisation de la représentation statistique renforce ainsi l'illusion de « normalité ». Le modèle patriarcal traditionnel, associé à l'image soignée d'une famille appartenant à la classe moyenne aisée, travaillant à des postes de responsabilité ou étudiant très sérieusement, éloigne l'image souvent excentrique des défenseurs de l'environnement et apporte de la crédibilité au positionnement idéologique de cette famille.

On pourrait penser qu'il y a là une volonté manifeste de la part des concepteurs de convaincre les utilisateurs du manuel du bien fondé des idées qui y sont exposées. Or l'avant-propos, précise bien que le manuel s'adresse à des

personnes qui, à l'exemple de la famille Moulin, sont déjà convaincues par le discours écologiste et cherchent à pouvoir en parler en FLE, on ne sait si à des fins personnelles ou professionnelles (même si le contenu du manuel est principalement divulgatif) : « s'adresse à tous ceux qui désirent améliorer leur pratique du français dans le domaine de l'environnement ».

Les concepteurs exploitent les attraits du discours narratif pour tenter de mitiger les effets moralisateurs de leur discours idéologique. En ce sens, leur démarche s'apparente à celle des romanciers dont nous parlerons plus tard. Les aventures de la famille Moulin permettent également d'assurer la cohésion des différents problèmes environnementaux évoqués, qui sont ici classés en cinq grands chapitres : l'eau, l'air, les sols, santé et environnement, biodiversité et développement durable. Comme on peut le constater dès l'avant-propos, les concepteurs justifient en effet cette fragmentation en fonction des intérêts de chacun de membres de la famille que l'on suit à tour de rôle :

> Eric, le père, est directeur d'une usine de production d'eau potable.
> Son épouse, Léa, est biologiste-chercheuse à l'Institut Pasteur de Paris.
> Sylvain, l'aîné de la famille, étudiant à l'Université d'Orsay dans l'Essonne, se prépare au métier d'hydrogéologue.
> Gaël, le second fils, élève au collège Albert-Einstein de Poissy, s'intéresse à de nombreux sujets environnementaux, notamment au développement durable. Il en débat fréquemment avec son père.
> Julie, l'unique fille de la famille, est également au collège et se passionne pour les phénomènes naturels qui nous entourent.

Les destinataires de la méthode ayant déjà une « pratique du français », son contenu privilégie l'apprentissage cognitif et lexical. Comme Julie, nous découvrons le cycle de l'eau ou le mécanisme de la photosynthèse. Nous partageons les conversations de Sylvain avec ses amis, nous lisons des articles, des interviews, les conférences de Léa… Nous suivons même un procès ! Bref, la méthode multiplie les situations pour rendre compte de tous les problèmes et de toutes les possibilités d'action existantes pour essayer de les résoudre.

Le discours écologiste est empreint de didactisme, et le choix de personnages liés au monde éducatif n'arrange rien. La famille Moulin est une famille modèle, l'apprenant le comprend vite. Cette exemplarité joue le rôle d'un miroir. On s'y contemple avec plaisir si on partage les valeurs et les comportements des Moulin (si on éteint la veille des appareils électriques, si on choisit un chauffe-eau solaire, etc.). On préfère ne pas s'y regarder dans le cas contraire. Mais rappelons-le : ce manuel est supposé répondre aux besoins spécifiques d'apprenants avides de pouvoir parler, en français, de l'environnement.

2. Le discours écologique en littérature de jeunesse

Dans le cas de la littérature de jeunesse, les enfants et les adolescents ne peuvent pas toujours choisir librement leurs lectures. Enseignants, bibliothécaires et parents jouent en effet un rôle de médiateurs/prescripteurs dans ce domaine. Dans ces circonstances il importe donc tout particulièrement de comprendre comment le discours écologique s'insère dans la littérature de jeunesse et comment celle-ci peut véritablement agir sur les jeunes lecteurs,. Pour cela, il convient d'observer de près l'offre disponible, en particulier, l'offre romanesque (romans et nouvelles) puisque c'est là le genre dominant pour adolescents, public qui nous intéresse plus personnellement. Et en ce qui concerne l'environnement, il faudra notamment faire attention aux romans d'anticipation et de science-fiction assez bien représentés dans la production française[1].

On constate ainsi, en premier lieu, une grande disparité dans l'ancrage narratif du discours écologique. En effet, dans certains romans ce discours vertèbre entièrement l'ensemble du récit : la situation décrite révèle un problème environnemental que le récit dénonce et que le héros combat. C'est souvent le cas des récits centrés sur un fait divers – réel ou imaginaire – ou des ouvrages écrits à la suite d'une catastrophe environnementale. Nous pourrions, par exemple, citer les deux nouvelles de Christophe Léon, publiées sous le titre *Bleu toxic,* qui retracent les catastrophes de Minamata au Japon et de Bhopal en Inde, ou le roman d'Alain Surget, *Mujnak assassiné*, écrit suite à la diffusion d'un documentaire de l'émission *Thalassa* sur la disparition de la mer d'Aral. Dans d'autres romans, l'écologie n'est que le prétexte à des aventures, des rencontres et des situations romantiques[2].

De même, le discours écologique se manifeste de manière plus ou moins directe en fonction du roman et de l'auteur. On reconnaît ainsi des ouvrages ouvertement militants qui dénoncent tel ou tel problème, condamnent un comportement ou encouragent certaines actions. A titre d'exemple, nous pourrions citer les nouvelles réunies et présentées par Alain Grousset sous le titre parfaitement explicite et provocateur[3], *Dix façons d'assassiner notre planète*. Mais on découvre aussi des romans qui, tout en évoquant l'existence d'un problème, préfèrent simplement exalter la beauté de la nature pour en demander implicitement le respect. Ainsi, dans *A la recherche du rat-trompette*, Jean Joubert fait-il allusion à la pollution des vallées des Pyrénées qui a obligé les desmans à se réfugier près des sources pures de haute montagne ; pour ensuite s'attarder à décrire de manière paradisiaque leur nouvel habitat et regretter le temps où l'homme vivait en harmonie avec la nature :

---

[1] Lire, par exemple, Fabrice Colin, Christian Grenier ou Danielle Martinigol.

[2] Lire la trilogie d'Hélène Montardre *Océania* ou la série *Zone danger* de David Gilman.

[3] Voir l'introduction p.8.

> C'est étrange, Bastien, a dit enfin mon père, j'ai l'impression d'être devant le tableau d'un peintre de génie, où tout n'est qu'équilibre, harmonie des formes et des couleurs. Regarde, ah, regarde ! N'est-ce pas merveilleux ? Il y a beaucoup de jolis paysages, mais parfois on tombe comme cela sur un lieu exceptionnel, qui donne le sentiment de la perfection et de la grandeur. (Joubert 2004 : 107)
>
> Je crois que nous sommes dans une espèce de paradis : un paradis sans voitures, sans moteurs, sans chasseurs, sans poison, sans vacarme, où l'eau est pure, l'air transparent, où les animaux et les hommes vivent dans l'amitié, comme jadis, avant que le monde ne devienne ce qu'il est devenu. (140)

En fait, ces différences dépendent en partie de l'engagement idéologique des auteurs et en partie des thèmes environnementaux abordés. Ces derniers pourraient être classés en fonction :

– des problèmes environnementaux abordés : limitation des ressources naturelles ; traitement des déchets ; construction d'infrastructures routières, urbaines ou productrices d'énergie ; braconnage et trafic d'animaux sauvages ; préservation de la nature, respect de la biodiversité, sauvegarde d'espèces menacées, etc.

– de l'approche factuelle, événementielle ou systémique du problème environnemental développé : pour parler des déchets nucléaires ou de l'inondation des vallées pour la production hydroélectrique, par exemple, les auteurs peuvent choisir de raconter le combat d'un village dont la situation a été largement médiatisée en ne tenant compte que des conséquences subies par ce village ou au contraire, profiter de ces sujets pour dénoncer les choix d'une civilisation *énergivore*.

– de l'approche locale ou globale d'un problème : l'accident de Tchernobyl a été désastreux pour l'Ukraine mais aussi pour beaucoup d'autres pays européens, mettant en évidence l'impact transfrontalier des catastrophes nucléaires.

On observera au passage que les approches systémiques et globales sont beaucoup plus délicates à mettre en œuvre dans des romans de jeunesse, tant il est vrai que leurs lecteurs (et surtout les plus jeunes) vivent ancrés dans l'ici et maintenant.

– de l'approche contextuelle ou hors contexte des faits racontés : certains auteurs préfèrent ancrer leurs récits dans un contexte spatio-temporel réel ; d'autres préfèrent situer leurs personnages en dehors de tout contexte clairement identifié (contrée anonyme, futur lointain, autre planète…), n'hésitant pas à recourir à la science-fiction ou au récit d'anticipation pour critiquer les travers de notre civilisation.

Le choix des thèmes et les convictions personnelles des auteurs influencent non seulement la prégnance du discours environnemental dans les récits, mais aussi la nature plus ou moins moralisatrice de ce discours, le ton utilisé (comique, ironique, dramatique voire alarmiste), et le type d'action préconisé pour résoudre les problèmes. La littérature de jeunesse jongle ainsi avec :

– le *montrer* : pour faire connaître, dénoncer, exemplifier (en mettant en scène des modèles ou des contre-modèles) et faire aimer.

Quoi de plus désagréable qu'un crapaud ? Et pourtant, le petit Clodic, crapaud canne-à-sucre australien, nous semble bien attendrissant lorsqu'il se demande pourquoi les êtres humains en veulent autant aux membres de sa famille dont il collectionne les cadavres séchés après qu'ils se soient fait écrasés sur la route nationale. Et ses efforts pour rendre les crapaud canne-à-sucre populaires auprès des humains achèvent de nous le rendre sympathique[4].

– le *dire* : pour informer, dénoncer, conseiller, prescrire, interdire. Comment ne pas songer à réduire ses déchets et appliquer de manière minutieuse le recyclage après avoir lu *Les oubliés de Vulcain* de Danielle Martinigol ou comment ne pas fermer le robinet en se brossant les dents après la lecture de *L'or bleu* du même auteur ?

– le *faire* : imitation de modèles de comportements, manifestations, dénonciation écrite, action en justice, engagement politique, et même, actes de sabotage… En effet, si les auteurs condamnent en apparence l'éco-terrorisme (le sabotage de pelleteuses, de bulldozers et de serrures en tout genre) celui-ci s'impose en dernier recours pour certains personnages, quand toutes les autres formes d'action ont échoué[5].

Enfin, au pouvoir de persuasion des situations et des mots mis en scène par les écrivains, il faut aussi ajouter la possibilité d'une exploitation pédagogique des ouvrages de littérature de jeunesse qui, en mettant à nu le discours écologique introduit par l'auteur de manière consciente ou inconsciente, peut encore le renforcer. Parfois, cette exploitation pédagogique permet même de sortir de l'oubli des textes majeurs dans une perspective écocritique. C'est le cas notamment de *L'homme qui plantait des arbres* de Jean Giono, que beaucoup de français ont découvert sur les bancs de l'école.

3. Quelques pistes de réflexion en guise de conclusion

---

[4] Lire *La révolte des crapauds* de Morris Gleitzman.

[5] Lire *Impact* de Caroline Terrée ou *Les brigades vertes* d'Alain Grousset et Paco Porter.

Tout au long du XXème siècle, la littérature de jeunesse n'a cessé de lutter contre le carcan de la morale chrétienne hérité du XIXème siècle. Dans les salles de cours aussi, l'école républicaine et laïque a refusé l'intrusion de cette même morale au nom de l'apprentissage de la liberté de pensée et d'expression. Or la présence croissante du discours écologique, souvent moralisateur, dans les livres pour la jeunesse ou les manuels scolaires pourrait tout remettre en question. En effet, cette présence répond-elle uniquement à une volonté d'information, de formation, ou est-on face à une nouvelle forme de manipulation idéologique ?

Est-ce un phénomène durable car nécessaire et urgent, ou n'est-ce qu'un phénomène de mode, témoin d'une civilisation affolée du devenir de cette nature qu'elle ne connaît plus, depuis qu'elle a déserté les campagnes.

Est-il réellement efficace d'utiliser la littérature et les manuels comme *lieux* d'expression ? Et, dans le cas de la littérature de jeunesse, est-il raisonnable de communiquer notre angoisse du futur à des êtres qui vivent et se construisent essentiellement dans le présent ? Cela ne peut-il avoir un effet anxiogène paralysant indésirable ?

Enfin, trop de discours idéologique ne risque-t-il pas de nuire aux intérêts de la planète à travers un phénomène de ras-le-bol ou pire encore, de banalisation ? L'équilibre entre l'urgence de dire et le besoin de ne pas trop dire pour ne pas lasser n'est pas facile à trouver… Mais pour être convaincant, le discours écologique va devoir rechercher cet équilibre ; quitte à faire preuve, parfois, d'une plus grande subtilité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

GILMAN, David, *Griffes de glace. Zone danger II.* Paris : Gallimard jeunesse, 2009.
GIONO, Jean, *L'homme qui plantait des arbres.* Paris : Folio cadet, 2008.
GLEITZMAN, Morris, *La révolte des crapauds.* Paris : Le Livre de Poche jeunesse, 2005.
GROUSSET, Alain (dir.), *Dix façons d'assassiner notre planète,.* Paris : Tribal Flammarion, 2007.
GROUSSET, Alain et PORTER, Paco, *Les brigades vertes* . Paris : Tribal Flammarion, 2008.
JOUBERT, Jean, *A la recherche du rat trompette.* Paris : L'école des loisirs, 2004.
LÉON Christophe, *Bleu toxic.* Paris : Seuil Karactère(s), 2010.
MARTINIGOL, Dominique, *Les oubliés de Vulcain.* Paris : Le livre de poche jeunesse, 1996.
---, *L'or bleu.* Paris : Le Livre de Poche, 1994.
MONTARDRE, Hélène, *Sur les Ailes du vent. Océania III.* Paris : Rageot, 2009.

PARIS, Danièle et FOLTETE-PARIS, Bruno, *Environnement.com*. Paris : Clé International, 2009.
SURGET, Alain, *Mujnak assassiné*. Paris : Le Livre de Poche jeunesse, 1995.
TERRÉE, Caroline, *Impact*,.Toulouse : Milan, 2007.

Literatura, ecología y educación

Montserrat LÓPEZ MÚJICA
Universidad Europea de Madrid
GIECO-UAH-Instituto Franklin

Los estudios de la literatura y del medio ambiente han desembocado en la década de los años 1990 en los EEUU en la creación de una escuela de crítica literaria, la ecocrítica, dedicada a la representación del medio ambiente en las obras literarias. Esta teoría surge debido a la carencia que la crítica literaria mantenía respecto a la temática de la crisis medioambiental (tema que comenzará a ocupar las portadas de los medios de comunicación a partir de los años ochenta). La ecocrítica se presenta como un nuevo campo disciplinario que rompe con la tradicional separación entre las ciencias y las letras, ya que se considera fundamental unir la visión de la naturaleza literaria con la científica y ecológica. Ch. Glotfelty (1996) define esta tendencia en su introducción a *The Ecocriticism Reader*[1], como «el estudio de la relaciones entre la literatura y el medio ambiente», o lo que es lo mismo, con nuestro ecosistema (conjunto formado por una comunidad de organismos que interactúan entre sí). Del mismo modo se aplica esta idea de conexión a las diferentes disciplinas del conocimiento que la ecocrítica pretende combinar, buscando campos de armonía, que nos permitan comprender esos paradigmas errados sobre los que se han basado los mitos del progreso y el desarrollo. Un amplio campo interdisciplinario se abre así ante nuestros ojos, la relación de los estudios literarios y el discurso ecológico con respecto a otras disciplinas asociadas tales como la antropología, la filosofía, la sociología, la psicología y la ética.

La teoría ecocrítica formula un planteamiento en el cual todo se conecta con todo. Existe, por así decirlo, un interés en aplicar el uso de conceptos de la ecología a las composiciones literarias, estableciendo de este modo una conexión entre la obra literaria, el autor y la ecología. Recordemos que una de las características más importantes de la ecocrítica es el compromiso de incitar una conciencia ecológica a través de la literatura. Utiliza un enfoque basado en la tierra y en la naturaleza para el estudio de la literatura. Una de las definiciones más recientes que se ha dado a la ecocrítica es la de D. Mazel que la define como el estudio de la literatura «como si la tierra importara» (Mazel 2001: 1). Un lector ecocrítico se plantea entonces preguntas sobre la visión de la naturaleza en un soneto; el papel que juega el entorno ambiental en una obra; analizará si los valores

[1] Hasta ahora el texto canónico por excelencia sobre el tema.

expresados en un relato son consistentes con una sabiduría ecológica; o si las metáforas que utilizamos para referirnos a nuestro entorno influyen en la forma en que lo tratamos. ¿No debería el entorno ambiental, la visión de la naturaleza y el lugar convertirse en una nueva categoría para el análisis de la literatura, como lo hicieron en su momento la raza, la clase y el género? De esta manera se podría estudiar, por ejemplo, cómo comienza a plantearse la crisis ambiental contemporánea en la literatura, y de qué manera influencian las obras literarias y el lenguaje en la forma en que nos relacionamos con el medio ambiente.

Según Ch. Glotfelty, las etapas que la ecocrítica ha seguido (y seguirá) son muy parecidas a las señaladas por E. Showalter en la evolución del feminismo. Al comienzo se buscan imágenes de la naturaleza en la literatura más clásica, identificando estereotipos (Edén, Arcadia, Paraíso, etc.) o ausencias significativas; en un segundo momento se rescata la tradición marginada de los textos escritos desde la naturaleza; por último, se sigue una fase teórica, preocupada por las construcciones literarias del ser humano en relación con su entorno natural, y de ahí el interés por poéticas ligadas a movimientos como la ecología o el ecofeminismo.

Además de Ch. Glotfelty (1996), existen otros estudios de críticos tan importantes como L. Buell (1995), J. Bate (2000), L. Coupe (2000), K. Armbruster y K. Wallace (2001), G. A. Love (2003) o G. Garrad (2004)[2], que son la mejor garantía para el futuro inmediato de la ecocrítica en el mundo anglosajón. El campo de investigación de los países francófonos es enorme y ya comienzan a darse los primeros pasos, sobre todo en Quebec, pero también en Francia aunque más tímidamente. En nuestro país han comenzado a aparecer las primeras publicaciones.

La literatura puede contribuir a dar una buena educación ambiental, logrando así dos de los propósitos ecocríticos: fomentar la protección del ambiente, la flora, la fauna; y lograr que el hombre mantenga su «Gran Casa» en orden y equilibrio. A través del estudio en clase de este tipo de lecturas, el profesor fomenta con su trabajo la difusión de un importante mensaje *ecológico* en las aulas. En los últimos años esta labor ha sido desempeñada a través de la literatura juvenil o infantil (siempre es un principio), pero también se deben promover lecturas de autores más clásicos.

Son numerosos los escritores cuyas obras podrían ser analizadas desde una perspectiva ecocrítica. En esta comunicación se pretende dar un pequeño ejemplo práctico, nada exhaustivo, de cómo deben ser enseñados sus principios a través de tres actividades que combinan la lectura y el cine. Nuestro objetivo

[2] Todas estas obras están recogidas en la bibliografía que se presenta al final de este artículo.

principal es que el alumno logre al final de las actividades detectar los elementos primordiales de una postura ecocrítica, mediante el análisis y la reflexión que sus postulados expresan, así como la elaboración de un texto con dichos contenidos. Además de capacitar al alumno a insertar su competencia en el ámbito ecológico sin debilitar por ello sus enfoques literarios. Para ello se utilizará un método de exposición por parte del profesor y lluvia de ideas por parte de los alumnos, junto con los comentarios de las lecturas realizadas y balance final a partir de ejemplos leídos, visionados y escuchados entre profesor y alumnos. Las obras escogidas para dichas actividades son las siguientes: *L'homme qui plantait des arbres* de Giono, *Histoire d'une montagne* de Elisée Reclus, *Toucher Terre* de Henri Pourrat, *Derborence* de C.F. Ramuz, *Almanach d'un comté de Sables*, de Aldo Leopold. Todas ellas son un claro ejemplo de que es posible estudiar esa relación que se establece entre la literatura y el medio ambiente.

Por ser este año 2011 el año internacional de los bosques iniciaremos esta comunicación con la obra *L'homme qui plantait des arbres.* Es un relato corto que puede ser fácilmente leído o escuchado por nuestros alumnos de FLE (nivel intermedio). Utilizamos esta lectura para desarrollar las destrezas de comprensión y expresión oral. Existe además la posibilidad de visionar la película que Frédéric Back realizó en 1987 y que recrea con unas espléndidas imágenes la historia del pastor y plantador de árboles Elzéard Bouffier; un ser robusto, solitario y desinteresado, que dedica los últimos treinta años de su vida a reforestar una región de los Alpes que el abandono del hombre había transformado en desierto. Con una serie de herramientas rudimentarias, pero con un gran saber ecológico, Elzèard consigue plantar cientos de miles de árboles, convirtiendo una tierra yerma en un paraíso de vida, que llega incluso a contar con la protección del Estado.

Antes de iniciar la lectura o el visionado de la película, sería interesante invitar a los estudiantes a que hiciesen una reflexión sobre la importancia que tienen los árboles para nuestro ecosistema, preguntándoles qué significado tienen para ellos la palabra «arbre» o «forêt»; qué recuerdos vienen a sus mentes al rememorar estas imágenes. Seguramente puedan contarnos alguna anécdota o experiencia personal relacionada con ellos o recordar algún árbol mítico o especial. En qué clase de lugares físicos los sitúan (campo, ciudad, jardines, parques, etc.). Serían capaces de citar o de enumerar las razones que hacen indispensables la importancia de los árboles en la vida de nuestro planeta y en la del propio ser humano, etc.

El relato nos ofrece además una visión sobre la noción de la felicidad bastante particular. El narrador nos dice de Elèzard Bouffier «[qu']il a trouvé un fameux moyen d'être heureux!» Los estudiantes reflexionarán, primero de manera individual y después colectiva, sobre esta cuestión: ¿Qué hace tan feliz al pastor?

¿En qué consiste su felicidad? ¿Tiene algo que ver con el entorno físico? ¿Juega el medio ambiente un papel importante en los personajes del relato? Nuestro objetivo aquí sería convertir dichas preguntas en algo más personal ¿qué significa encontrar la felicidad para cada uno de nosotros? ¿Qué es valorable o no en nuestras vidas? Y hablando de valores... ¿son capaces de comprender y definir la noción de «valeur» a través de la acción emprendida por Elèzard Bouffier? ¿Podrían citar algunos ejemplos? Una discusión en grupo sobre los valores sería aquí interesante, si además abordamos la cuestión de cómo los medios de comunicación en la actualidad (prensa, televisión, cine, juegos de video, etc.) influencian nuestra forma de pensar y nuestros propios valores.

Como lo demuestra nuestro protagonista no se necesitan grandes medios para cambiar aquello que nos rodea. Con pequeños gestos, sin esperar nada a cambio y utilizando las herramientas que posee Elzèard construye grandes cosas, poco a poco, con gran paciencia y mucha constancia. Es, por decirlo de algún modo, un bello ejemplo de acción ciudadana, de compromiso hacia el entorno. Sería interesante saber qué hacemos cada uno de nosotros por nuestro entorno natural más inmediato (en clase, en la universidad, en casa, en el barrio, etc.) ¿Qué aspectos podemos mejorar para conseguir el propósito que pretendió el autor: plantar árboles, o en el mejor de los casos respetarlos?

Como vemos todas estas actividades persiguen un mismo fin: concienciar sobre el desarrollo sostenible y el consumo responsable de los recursos naturales. Los bosques dan cobijo a la mayoría de la biodiversidad terrestre. En los últimos 35 años se ha perdido el 30% de esta riqueza biológica[3]. Sí, los valores que esta pequeña obra resaltan son, ante todo, ecológicos y morales. Constituye por ello una excelente introducción a los diversos problemas medio ambientales de nuestros días: la desertificación de las montañas, la silvicultura, el importante papel de los bosques en nuestro planeta, etc. Muestra además el lugar que ocupa el hombre dentro de la naturaleza, su actuación en la remodelación del paisaje, los efectos positivos o negativos que todo ello conlleva.

Si Giono nos habla del árbol y de los bosques, Élisée Réclus lo hace de la montaña. Réclus practica una geografía que considera a los seres humanos en relación con el medio que los sustenta; en esta teoría, la tierra representa para este escritor la casa donde viven los hombres, unos hombres que son todos hermanos, libres e iguales, dueños de los mismos derechos; que se mueven bajo un mismo sol y cuya sangre es bombeada por idénticos corazones. Educación, esfuerzo, paisajes y armonía son los cuatro principios básicos de su relación con la naturaleza. La montaña y el montañismo aparecen vinculados a esos principios con bastante

[3] Dato recogido de WWF-Adena.

frecuencia en sus trabajos. Interesa por ello destacar la publicación, en 1873, de su libro *Histoire d'une Montagne*. En un momento difícil de su vida, Reclus se refugia en la naturaleza para descansar y reencontrarse consigo mismo. Esta experiencia le transforma completamente. Queda prendado por la montaña y se dedica a estudiarla desde un punto de vista geográfico, naturalístico, geológico y faunístico, con una prosa sobria, elegante, densa, con iluminadoras imágenes poéticas. Esta obra se puede inscribir en el género de la «nature writing» o escritura de la naturaleza[4]. La alta montaña, último reducto en Francia de esa naturaleza intacta, hostil y grandiosa, es la protagonista principal del relato.

Con esta lectura se intenta reflexionar sobre el deterioro de los espacios naturales y sobre la importancia que estos lugares tienen en la vida del ser humano. El estudiante deberá realizar un ejercicio personal de expresión escrita como tarea final. Para ello utilizaremos únicamente la lectura del último capítulo donde el autor nos vaticina con una clarividencia pasmosa el deterioro de la pureza de la alta montaña europea.

Comenzaremos por unas imágenes sobre glaciares, montañas, cordilleras y espacios míticos de la alta montaña Europea (Alpes, Pirineos, Cordillera Cantábrica, etc.), imágenes que combinaremos con la lectura de algunos pasajes de dicho capítulo. Y escucharemos las diferentes reacciones de los alumnos. Sería interesante, a modo de introducción, preguntar a los estudiantes qué relación mantienen ellos con la montaña. Quizás tengamos algún joven experto en escalada o en alpinismo entre nuestro público que pudiera compartir alguna experiencia personal con el grupo.

> Les cimes, jadis redoutées, sont devenues précisément le but de milliers de ravisseurs, qui se sont donné pour tâche de ne pas laisser un seul rocher, un seul champ de glace vierge des pas humains. Déjà, dans nos contrées populeuses de l'Europe occidentale, presque tous les sommets ont été successivement conquis […] Ils cherchent, dit-on, un moyen pénible mais sûr de faire répéter leur nom de journal en journal, comme si, par une simple ascension, ils avaient fait une œuvre utile à l'humanité […] la montagne entière n'est pour eux qu'un énorme piédestal, et qu'ils voient les royaumes gisant à leurs pieds. (Reclus 1998: 214-215)

¿Cuáles son las críticas que realiza Reclus en este capítulo? ¿Qué tiene que ver el progreso con la destrucción del espacio natural? ¿Qué es el turismo de montaña? ¿Qué nos ha aportado? Con el paso del tiempo ¿el balance ha sido positivo o negativo? ¿Qué opina el autor sobre las mejoras que se introducen, por ejemplo, en el transporte o en la agricultura?

---

[4] Se puede leer una pequeña introducción sobre la «Natur Writing o la escritura de la naturaleza» en *Ecocrítica, Revista Nerter*, Verano-Otoño 2010, nº 15, pp. 77-81.

> Dans cette grande œuvre d'aménagement de la nature, on ne se borne point à rendre les montagnes d'un accès facile, au besoin on travaille à les supprimer. Non contents de faire escalader à leurs routes carrossables les monts les plus ardus, les ingénieurs percent les roches qui les gênent, pour faire passer leurs voies de fer de vallée en vallée. (220)
> En France, on a eu l'idée de déblayer […] une partie des énormes amas d'alluvions antiques accumulés en plateaux au-devant des Pyrénées ; au moyen de canaux, tous ces débris, transformés en limons fertilisants, serviraient à exhausser et à féconder les plaines nues des Landes. (221)

Réclus realiza un encendido elogio de la influencia moral de la montaña en el hombre. Opina que en el trabajo, tan importante, de la educación de los niños, y, por ello, de la futura humanidad, la montaña tiene que desempeñar un papel fundamental (223). Reivindica que la verdadera escuela debe ser la Naturaleza libre con sus hermosos paisajes para contemplarlos, con sus leyes para estudiarlas, pero también con sus obstáculos para vencerlos (223). Propugna el valor formativo y educativo de la naturaleza, pero también su valor moral, el valor de ese espacio para vivir la soledad, la dificultad y para fortalecer su pensamiento (225). Para Reclus la montaña terminará siendo un santuario para aquel que quiera «s'écarter du monde frivole et se retrouver dans la vérité de sa pensée» (225). Pero teme que el hombre la estropee con su egoísmo. Por eso advierte:

> [...] la population donnera la mesure de son propre idéal. Si elle a vraiment le sentiment du beau, elle rendra la nature plus belle; si, au contraire, la grande masse de l'humanité devait rester ce qu'elle est aujourd'hui, grossière, égoïste et fausse, elle continuera à marquera terre de ses tristes empreintes. C'est alors que le cri de désespoir du poète deviendrait une vérité: «Où fuir? La nature s'enlaidit». (224-225)

Cerraremos este capítulo sobre la montaña con una actividad de comprensión oral a través del visionado de la película *Derborence* realizada por Francis Reusser, basada en la obra del escritor suizo C.F. Ramuz. *Derborence* es la novela más popular y más traducida de este autor. Escrita en 1934, narra una maravillosa historia sobre las relaciones entre el hombre y la montaña, y pone en escena la eterna lucha entre las fuerzas humanas, enmudecidas por el profundo instinto de la vida, y las fuerzas de la naturaleza. Está basada en un hecho real. La montaña aquí es la protagonista de la historia: posee su propia vida y cuando se siente amenazada por el hombre se defiende como mejor sabe, provocando ciertos cambios físicos. Así al verse ocupada como cada verano por hombres y animales, decide darles una lección; y tras sembrar de muerte el valle debido al derrumbamiento de una de sus paredes, cierra para siempre el camino que accede hasta el pasto de Derborence. Preguntas como ¿qué valores naturales pretende enseñarnos el autor con esta obra? ¿Cómo dichos valores se han transmitido entre

las gentes del lugar? ¿Cómo es presentada la montaña? ¿Por qué la personifica? ¿Qué papel desempeña en este relato? ¿Es una naturaleza idílica o más bien real?, etc.

Dos épocas y dos autores diferentes, Réclus y Ramuz, que comparten una visión similar de la montaña: un lugar salvaje y natural que no debe ser alterado por el hombre. Ambos lamentan la soberbia del ser humano y la pérdida de respecto por aquello que les rodea. Porque se acercan hasta lo más alto de la montaña y con gran codicia escupen en sus manos nerviosos por lo que van a obtener a cambio.

La tercera actividad que se propone es la lectura de algunos pasajes de la obra de Henri Pourrat *Toucher Terre* (1936) y de Aldo Leopold *Almanach d'un conté des sables* (1949). Pourrat hace una reflexión sobre el mundo desequilibrado que está creando el progreso industrial y la era mecánica. Su mensaje es claro: el hombre tiene que volver de nuevo a sus orígenes y comprender que nunca debió olvidar la tierra. Pourrat nos invita a descubrir las raíces de nuestra civilización y, como su título indica, a «tocar tierra» para volver a nacer. El mismo mensaje nos transmite Aldo Leopold: observa que la evolución de la sociedad industrial, que degrada la tierra, la naturaleza y el hombre, es en el fondo un fracaso de la modernidad. Lo analiza con rigor y propone la creación de una «ética de la tierra». El hombre pertenece a la tierra como un elemento más de ella y ha de aprender a relacionarse con ella desde una perspectiva no destructiva ni parasitaria.

Por pequeños grupos, los alumnos deberán presentar el capítulo o pasaje que les ha tocado analizar desde un punto de vista ecocrítico. Gracias a las actividades anteriores serán capaces de llevar a cabo una lectura crítica medioambiental, resaltando aquellas ideas que les parezcan más interesantes. La actividad final será la creación entre todos de un pequeño decálogo, diez ideas básicas, para mejorar nuestro entorno, en favor de la naturaleza y de su protección.

Me gustaría recordar, a modo de conclusión, unas palabras de Eduardo Galeano. En 2008 escribió que a Dios se le había olvidado un Mandamiento: «Amarás a la Naturaleza de la que formas parte ». Quizás a Dios no le diera tiempo a escribirlo, o como vemos en *La loca historia del mundo* de Mel Brooks, a Moisés se le cayó la tabla en la que dicho mandamiento estaba escrito. Bromas aparte, debemos alcanzar una sociedad sostenible y esto sólo lo conseguiremos, como explica G. Garrard, cuando la cultura y sus valores sean entendidos, criticados y, sobre todo, transformados (Garrard 2010: 31). Porque a pesar del avance en la concienciación de la ciudadanía con respecto al medio ambiente, es imprescindible seguir en la brecha para modificar las actitudes en las personas. La educación ha de tener un papel fundamental en la sensibilización del futuro ciudadano; una toma de conciencia con respecto a la manera de entender (modificar) su relación – como persona, como consumidor – con su entorno, en su medio. Si profundizamos en

las relaciones hombre-medio se hará más factible lograr un cambio de actitudes y valores en las generaciones presentes y futuras. Por eso es imprescindible trabajar en y desde la enseñanza por un desarrollo sostenible de la Tierra.

En esta comunicación hemos presentado un pequeño ejemplo de obras francófonas clásicas que pueden ayudarnos a comprender mejor el comportamiento que tenemos hacia nuestro planeta. *L'homme qui plantait des arbres* se presenta como una bella metáfora repleta de gestos que podemos poner en práctica en nuestro entorno más inmediato, ya sean para mejorar nuestra relación con el medio ambiente o con los demás. Esos gestos, por pequeños que nos parezcan, pueden tener con el tiempo consecuencias muy positivas. *L'Histoire d'une montagne* y *Derborence* nos ayudan a reflexionar sobre el deterioro de los espacios naturales y sobre la importancia que estos lugares tienen para el desarrollo y la vida del ser humano. *Toucher Terre* nos recuerda que no debemos alejarnos de la tierra. El hombre se aísla cada vez más de la naturaleza y pierde por ello su esencia más primitiva. Necesitamos cómo dice Aldo Leopold construir una «ética de la tierra» y qué mejor lugar que la propia escuela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDO, L., *Almanach d'un comte des sables suivi de quelques croquis*. París: Ed. Flammarion, 2001.

ARMBRUSTER, K., WALLACE, K., *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2001

BATE, J., *The Song of the Earth,* Londres: Ed. Picador, 2001.

BUELL, L., *The environmental imagination : Thoreau, Nature Writing and the formation of american culture.* Harvard University Press, 1996.

COUPE, L., *The Green Studies Reader, from romanticism to ecocriticism.* Londres y Nueva York: Routledge, 2000.

Écologie & Politique, *Littérature & écologie. Vers une écopoétique*. París: Syllepse, 2008.

FLYS, C., MARRERO, J.M., BARELLA, J. (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010.

FLYS, C., OLIVA, J.I. (eds.), *Ecocrítica*, *Revista Nerter*, Nº 15-16, Tenerife: U. La Laguna, 2010.

GARRARD, G., *Ecocriticism*. Abingdon: Taylor & Francis Books Ltd, 2004.

GARRARD, G., «Ecocrítica: la habilidad para estudiar artefactos culturales desde una perspectiva ecológica», *Revista Nerter*, nº 15, verano-otoño 2010, p. 31.

GIONO, J. *L'homme qui plantait des arbres*. París: Gallimard, 1996.

GLOTFETY, C. y FROMM, H. (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press, 1996.

LOVE, G., *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment. Under the Sign of Nature: Explorations in Ecocriticism*. University of Virginia Press, 2003
MAZEL, D., *A Century of Early Ecocriticism.* Athens: University of Georgia, 2001.
POURRAT, H. *Toucher Terre*, Uzès: Edit. de la Cigale, 1936.
RAMUZ, Ch. F., *Derborence*. París: Bernard Grasset (col. Les Cahiers Rouges), 1936.
RECLUS, E., *Histoire d'une montagne*. Arles: Éd. Actes Sud (col. Babel), 1998.

Enfoque ecocrítico para la competencia cultural francesa en estudiantes de Grado de Turismo

Mª José SUEZA ESPEJO
Universidad de Jaén

1. Introducción y bases teóricas de la Enseñanza Superior como otra etapa educativa en conocimientos, competencias y valores.

Desde una perspectiva innovadora, y puesto que los programas de Lengua Francesa del Grado de Turismo incluyen la familiarización de los discentes con los atractivos turísticos francófonos, nuestro proyecto consiste en incluir obras literarias escritas en francés en estos estudios en calidad de vehículo a través del cual desarrollar tanto competencias genéricas como específicas de la lengua extranjera (comprensión de textos escritos, traducción de palabras o frases a través del contexto, enriquecimiento del vocabulario, mejora en la expresión oral y escrita, conocimiento de elementos socioculturales,…), a la vez que se llega al conocimiento de los paisajes cuyos habitantes se expresan en Lengua Francesa. Se realizará pues una lectura crítica y reflexiva en la que se pondrá el acento en destacar las descripciones presentes en la obra, los espacios y las ubicaciones en los que se suceden las tramas narrativas para después cotejarlos con los paisajes y ubicaciones reales, construyendo así el conocimiento en el entorno de la francofonía sobre regiones, ciudades, paisajes, costumbres,… desde una doble perspectiva, la de la literatura y la de la realidad.

Proponemos un enfoque ecocrítico de obras literarias en Lengua Francesa, es decir, de lectura desde el análisis del tratamiento que la literatura realiza de los paisajes con un doble objetivo transcendiendo el objetivo último de alcanzar las competencias propias de un idioma extranjero. En primer lugar, fijaremos nuestra meta en alcanzar el conocimiento de los paisajes, de los entornos naturales que la francofonía ofrece como destinos turísticos originales y únicos, y en segundo lugar, perseguiremos también el despertar del alumnado a la sensibilidad con los valores de respeto y conservación ya no sólo del patrimonio histórico y cultural sino también del patrimonio natural. Cuestión ésta última que la literatura puede contribuir a difundir.

Partiendo de una concepción de la Enseñanza Superior en términos de etapa educativa que debe seguir las bases fundamentales de las etapas anteriores, centraremos nuestra práctica como docentes especialistas en Lengua Francesa en tres pilares: la transversalidad, la interculturalidad y la educación en valores, con la

finalidad de que el alumnado desarrolle tanto competencias genéricas como específicas relativas al conocimiento del idioma francés para desenvolverse en situaciones comunicativas propias del ámbito profesional turístico, además de llegar al conocimiento de la amplia diversidad de atractivos turísticos ofrecidos por los países de habla francófona, pues los programas de Francés del Grado de Turismo incluyen como contenido el conocimiento de la francofonía entendida en calidad de destino turístico.

No constituye el enfoque del Espacio Europeo de la educación Superior una ruptura con las etapas educativas previas. En nuestra opinión se trata más bien de todo lo contrario, ya que la concepción de los nuevos estudios de Grado apunta en la misma dirección en cuanto a transversalidad, la interculturalidad y la educación en valores, dado que las titulaciones se articulan en torno al desarrollo de competencias genéricas a través y para la adquisición de competencias específicas, todo ello con la meta común de alcanzar no solamente el saber y el saber hacer específicos de una materia o materias concretas, saberes fundamentales pero parciales, sino también para saber ser y saber estar, cuestiones que completan la formación global e integral de las personas que serán unos futuros profesionales competentes en sentido amplio.

Estamos convencidos de que la Universidad debe y va a salvar el vacío existente en cuanto a educación en valores se refiere, vacío notado y destacado en estudios sobre el tema ya hace algunos años y que subrayaban que: «La educación española se ha ocupado mucho de los contenidos de los programas y muy poco de enseñar a hacer o de formar en actitudes y en valores». (Michavila 2001: 224)

Estamos convencidos de que la subsanación de este vacío se llevará a cabo gracias a la introducción en los Grados de las competencias relativas al saber ser. Y creemos igualmente que la enseñanza aprendizaje de las lenguas extranjeras se erige en un instrumento privilegiado para el desarrollo de valores en los discentes a través de la integración en el proceso de un enfoque dirigido hacia la interculturalidad y la transversalidad.

Mediante nuestra propuesta docente de implementar la literatura francesa en la formación de profesionales del turismo como instrumento de conocimiento de paisajes, regiones y culturas no hacemos sino acatar los dictados promulgados por la Conferencia Mundial sobre la Educación Superior para el siglo XXI, referidos al alcance del objetivo de difusión tanto de las culturas nacionales como regionales, internacionales e históricas, en un contexto de pluralidad. Lo que vendría a ser la promoción de la interculturalidad como un valor en sí misma enfocada a la consecución de una ciudadanía que sepa apreciar y valorar la riqueza aportada por las culturas en sentido bidireccional. En este aspecto se posiciona Larrea Espinar, quien además concibe igualmente el texto literario como vehículo

intercultural, y expone: «La educación intercultural aboga por el enriquecimiento mutuo obtenido de la interacción entre distintas culturas». (Larrea Espinar 2004: 321)

La transversalidad entendida en términos de contacto, apoyo y complemento entre contenidos de diversas materias constituye un modelo integrador del conocimiento ya que presenta los conocimientos de distintas áreas a la vez que atomizados, conocimientos parciales de cada ámbito, formando parte de un todo en el que las partes se hallan en relación en un único universo. Agustín de la Herrán, firme convencido de la necesidad de una Universidad procuradora de una educación integral en competencias, contenidos y valores, defiende la transversalidad a la hora de realizar los planteamientos de organización y planificación docente, pues considera que «se aprovecharía más si desde la perspectiva de la enseñanza y la investigación se emprendieran proyectos y procesos supradisciplinares (multi, ínter, trans y metadisciplinares) con ánimo integrador.» (Herrán 2005: 233)

Otra acepción de la transversalidad es la que hace referencia a la presencia que la educación en valores debe tener en todas las disciplinas, esto es, los valores fundamentales que deben promoverse de manera conjunta en todas las materias. Estos valores transversales apuntan hacia el desarrollo de actitudes receptivas y comprometidas con la convivencia democrática y pacífica y que fundamentalmente se resumen en educación para la paz, la igualdad, la conservación del medioambiente, la propia salud, para el consumo,… En este sentido, el aprendizaje de las lenguas extranjeras constituye un terreno abonado para el fomento de valores ya que los discentes deberán enfrentarse a otra cultura, otros paisajes, otras formas de entender la vida, otras formas de alimentación, de ocio,… y de este *enfrentamiento* se podrán extraer conclusiones mediante la reflexión crítica autónoma y compartida entre los miembros del grupo quienes expondrán y argumentarán sus opiniones sobre la comparativa entre culturas, la propia y la de la lengua estudiada.

La enseñanza de las lenguas extranjeras contiene una visión interdisciplinar y transversal en si misma pues a la vez que se enseña la lengua como código cuya finalidad es el intercambio de informaciones entre hablantes, es indisociable de la cultura que protagoniza y, por tanto, se erige en transmisor privilegiado de los elementos culturales que forman parte de esa sociedad.

Prestigiosas voces abogan por la preeminencia que debe tener lo cultural en la formación actual de los futuros ciudadanas y ciudadanos. Ésta es la opinión del escritor franco-libanés Amin Maalouf, distinguido en España con el Premio Príncipe de Asturias de las letras en 2010, quien aboga fervientemente por la conformación de una futura tribu planetaria, de una sociedad plural fundamentada en el respeto mutuo y deposita toda su confianza en la cultura como medio

ineludible de conseguir esa cohesión necesaria para la sólida cimentación de esta sociedad global, diversa pero inclusiva. Afirma este autor refiriéndose a los *Otros*, a los demás, a los inmigrantes y a los diferentes, pero que nosotros consideramos que se puede aplicar a cualquier ser humano en sentido amplio. Citamos las reflexiones de Maalouf al respecto:

> Necesitamos conocerlos de modo sutil, de cerca, y hasta diría que en su intimidad. Y eso sólo puede conseguirse mediante su cultura. Y, de entrada, mediante su literatura. La intimidad de un pueblo es su literatura. En ella quedan desvelados sus pasiones, sus aspiraciones, sus sueños, sus frustraciones, sus creencias, su visión del mundo que los rodea, su percepción de sí mismos y de los demás, incluida la que tienen ellos de nosotros. (Maalouf 2009: 205-206)

El conocimiento de una cultura, de la forma de vida de una sociedad se halla en la base del acercamiento y del respeto a través de ese conocimiento que disuelve dudas y disipa malentendidos. Sólo se ama aquello que se conoce, y el respeto es indiscutiblemente la primera condición para la valoración y la admiración que dé paso al sentimiento de empatía y conexión. Así pues, la aproximación a las culturas constituye un medio idóneo para promover una pacífica convivencia plural. Desde el proceso de enseñanza aprendizaje de las lenguas extranjeras, este acercamiento se produce de manera fluida y continua pues actualmente los idiomas se estudian no sólo como un medio de comunicación sino en calidad de producto cultural emanado de un país, de una sociedad concreta con sus especificidades y su riqueza, y asociado a una serie de manifestaciones culturales tales como la literatura, el cine, el folclore, la gastronomía, la historia,… Por ello, la inserción de la literatura en los estudios de turismo nos parece una contribución al conocimiento de las culturas francófonas como medio de aproximación, conocimiento y respeto. Amin Maalouf comparte este convencimiento y subraya su confianza en el destacado papel de vehículo de fomento intercultural que juega el aprendizaje de las lenguas extranjeras, pues declara:

> Pero si a todos nos animasen, desde la infancia y durante toda la vida, a interesarnos apasionadamente por una cultura diferente de la nuestra, por una lengua libremente adoptada en función de las afinidades personales, […] el resultado sería una prieta trama cultural que cubriría el planeta entero. (Maalouf 2009: 206)

Y concluye este autor con una sentencia compartida por nosotros plenamente: « […] el siglo XXI se salvará por la cultura o naufragará». (Maalouf 2009: 207) En base a la importancia de esta sentencia obramos en consecuencia en el desempeño de nuestra labor docente, en la cual ofrecemos un papel protagonista al enriquecimiento de nuestros discentes a través de su aproximación a la cultura

del *Otro* francófono, fijando nuestra meta en la formación integral de individuos constructores de sociedades futuras plurales y respetuosas en las que la convivencia pacífica y la valoración reflexionada de la multiculturalidad sean los denominadores comunes.

2. Desarrollo de la propuesta docente basada en el enfoque ecocrítico para la competencia en cultura de la francofonía en estudiantes de Turismo.

Como hemos esbozado anteriormente, el estudio de la Lengua Francesa en la titulación de Turismo se compone de una doble vertiente, pues se deben desarrollar competencias genéricas junto con competencias directamente relacionadas con el manejo del idioma en calidad de sistema de comunicación. Además se debe familiarizar al alumnado con los atractivos turísticos ofertados por las zonas francófonas en sus más diversas variantes (cultural, de naturaleza, termal, rural, social, gastronómico…).

Para alcanzar el desarrollo de estas metas, situamos en el centro del mismo a la obra literaria en Lengua Francesa que trate o contenga aspectos relacionados con los destinos de turismo francófono, de manera que, a partir de la lectura analítica, reflexiva y crítica de literatura en lengua extranjera, se perfeccione la citada lengua a la vez que se llega desde la ficción al conocimiento de los lugares, la cultura, la tradición, las gentes en las que se inspira o a las que representa, como un primer paso para confirmar luego estas visiones mediante la investigación sobre las ubicaciones, los paisajes reales y especificidades socioculturales.

El docente localiza el centro de atención del alumnado en el estudio y análisis de los paisajes descritos, de los espacios naturales escenario de los relatos, solicitando la realización del estudio de estos paisajes literarios desde un enfoque ecocrítico, desde la fijación del tratamiento de esos espacios en la obra literaria como vehículo de promoción y valorización de su singularidad. Mediante la puesta en práctica de esta estrategia, pretendemos suscitar en los estudiantes la reflexión autónoma y crítica acerca de la necesidad de respetar el medioambiente así como de contribuir al mantenimiento y conservación del mismo para las generaciones futuras, ya que constituye una inagotable fuente de variados beneficios para el ser humano.

Las diversas actividades que se llevarán a cabo en torno a este punto de partida estarán diseñadas con la finalidad de conseguir destrezas y competencias tanto genéricas como específicas del idioma, completadas ambas por las competencias dirigidas hacia el saber ser, explicitadas en el fomento del valor de respeto y valorización del patrimonio cultural así como del histórico y cultural concreto de los países francófonos y de cualquier otro país o zona del planeta por extensión.

A continuación expondremos los pasos en los que articulamos esta práctica docente que consideramos innovadora y por tanto motivadora, pues así lo percibe el alumnado cuando el profesorado propone esta actividad.

Decir que partimos de la implementación de una metodología activa en la que el estudiante debe llegar a los aprendizajes de modo autónomo, construyéndolos paulatinamente a partir de conocimientos previos y mediante la guía y asesoramiento del profesorado. También partimos de la comunión con las propuestas de Ames (1992) y Woolfolk (1982) sobre la construcción de iniciativas motivadoras para el alumnado y que prestan atención a varios aspectos del proceso de enseñanza aprendizaje. Los elementos en los que inciden Ames y posteriormente Woolfolk son la concepción y presentación de la tarea, el tiempo que se le destina, la autonomía concedida al discente para su realización, el trabajo en grupo, la evaluación, el reconocimiento obtenido por el estudiante gracias a la superación de la tarea y la exteriorización de las expectativas del profesorado respecto a las capacidades del alumnado en la superación de dicha tarea.

Intentaremos sintetizar a la par que concretar estos elementos en la práctica docente que proponemos deteniéndonos brevemente en cada uno de ellos.

En lo referente a la tarea, no debe ser excesivamente compleja ni excesivamente fácil. Debe asimismo ser planteada en términos claros y de forma que sea considerada asequible para el alumnado. Además, debe ser considerada como significativa por el estudiante, esto es, como práctica, aplicable, con una meta beneficiosa que compense su esfuerzo y dedicación. Con la finalidad de que sea percibida como más asequible se planteará llevarla a cabo en grupo.

La tarea que proponemos desde este enfoque ecocrítico para alcanzar la competencia cultural francófona a la vez que la comunicativa en Lengua Francesa, consiste en comunicar al grupo que una parte de las clases prácticas consagradas al estudio de la geografía turística y rasgos socioculturales francófonos se van a organizar, en un primer estadio, mediante la lectura de una obra literaria francesa en la que el paisaje de zonas francófonas concretas adquiera protagonismo. Seguidamente se investigará sobre la realidad de las zonas representadas en la obra literaria. En un tercer y último estadio se procederá a la realización y presentación de un trabajo que exponga las conclusiones sobre los paisajes literarios y reales con los cuales se ha tomado contacto, destacando su valor como atractivo turístico a la vez que incidiendo en la necesidad de su conservación y respeto.

Los resultados del trabajo se expondrán públicamente en clase, presentación que deberá incluir varias partes que comenzarán con unas breves indicaciones sobre la obra literaria escogida, el autor, la zona en la que se desarrolla la trama y el argumento de la misma. Esta introducción podrá ser realizada en

francés o en español, dejando a los discentes la toma de esta decisión. No obstante, cada opción conllevará una evaluación diferente dado el diferente Grado de esfuerzo que cada opción conlleva. La segunda parte de esta puesta en común consistirá en la exposición de un *power point,* con una extensión de entre quince y veinte diapositivas, donde aparecerán imágenes reales de los paisajes representados en la literatura, acompañados de citas de la obra literaria que los representen además de la bibliografía utilizada. La comunicación de las conclusiones sobre el atractivo turístico del paisaje y su entorno junto con las referentes a la propia actividad que hayan obtenido clausurará su intervención.

La redacción del texto de las diapositivas se hará en Lengua Francesa, mediante frases cuya información sea concisa y directa, evitando frases complejas y extensas. Se recomendará aplicar al trabajo las premisas del lenguaje publicitario en cuanto a concisión, fuerza y positividad (nominalización, empleo del imperativo, léxico con connotaciones placenteras,…), recursos que garantizan la llegada al público del mensaje de invitación a visitar, disfrutar y conservar lugares únicos, entornos mágicos de disfrute.

Se dará la palabra al auditorio para que pueda formular consultas, realizar propuestas, exponer críticas constructivas y emitir juicios argumentados sobre el trabajo expuesto.

Se concederá cierto grado de autonomía ofrecido por el profesorado al alumnado ya que de no existir autonomía el estudiante puede tender a la desmotivación en su compromiso con el desempeño de la tarea. Por el contrario, al existir un margen para la elección en la realización de la tarea, ésta se percibe como impregnada de cierta libertad para la creatividad y la toma de decisiones propias en función de los gustos, intereses, inclinaciones y apetencias del discente.

Dado que una autonomía total sería contraproducente para una correcta organización, se oferta libertad de decisión al alumnado puesto que no se le impone una obra concreta sino que se le presenta un corpus para que elija la obra que prefiera. Además, en cuanto a la exposición oral del trabajo, se les da la opción de realizarla en Lengua Francesa o en la lengua materna. De igual modo, pueden utilizar su creatividad para la realización de las diapositivas, seleccionar las citas, elegir las imágenes, utilizar la bibliografía,…

Optaremos por la realización de trabajos en grupo en base a los beneficios aportados al estudiante, puesto que contribuye al desarrollo de competencias y estrategias genéricas. Por un lado hace que la tarea se considere más llevadera al ser compartida, disminuyendo así el Grado de presión soportado por el discente, y por otro, aumenta la confianza de poder consultar, comentar, compartir dudas y sugerencias, todo ello con la finalidad de construir un

conocimiento compartido, fruto de las valiosas aportaciones individuales y consensos alcanzados.

Por ello, diseñaremos este trabajo como colectivo, pudiendo formarse grupos de tres o cuatro miembros, libremente elegidos entre los propios discentes.

Otro aspecto a tener en cuenta en el proceso de enseñanza aprendizaje es la evaluación. El alumnado la percibe con inquietud, de manera que si se le presenta en qué consiste claramente, de forma que la interiorice como superable, este elemento distorsionante se transformará en elemento motivador, promotor de la acción que se entenderá como medio para alcanzar el fin de la evaluación positiva.

Se comunicará a los discentes los criterios de evaluación de esta actividad, que será positiva en función de la adecuación del trabajo a las normas expuestas en la presentación del mismo, la corrección en la redacción de los textos, lo interesante de las citas destacadas, la originalidad de las imágenes y construcción del *power point*, así como la corrección y competencia en la presentación oral. Igualmente se informará de que la asistencia y participación activa en todas las exposiciones conllevará la exención de realización de prueba escrita de este apartado del programa, siendo la valoración de las actividades realizadas en el aula llevada a cabo en el mismo momento de la exposición del trabajo, de la puesta en común de las sugerencias,… Esta forma de evaluar suele motivar al alumnado, pues percibe el trabajo diario como demostración continua del esfuerzo realizado y de las competencias adquiridas, por lo tanto se vislumbra como justa su contribución parcial a la nota final o global.

Si el tiempo concedido al alumnado es demasiado restringido éste se desmotivará pues considerará la tarea como irrealizable. Por ello es necesario dar plazos lo suficientemente amplios como para que los estudiantes puedan organizarse, leer la obra, reunirse con los miembros del grupo, plantear estrategias e iniciativas, debatirlas, consensuarlas, construir el trabajo y planificar su presentación pública.

En nuestro caso, hemos encomendado la lectura del libro durante un periodo vacacional y asignado tres semanas para la realización de los trabajos que serán expuestos durante las siguientes dos semanas en seminarios específicos consagrados a esta temática.

El profesorado debe ser cuidadoso para no transmitir mensajes negativos a determinados integrantes del grupo de quienes no espere resultados demasiados satisfactorios, a fin de evitar la creación de un ambiente de diferenciación y desigualdad. Por el contrario debe procurar fomentar la autoconfianza en todos los estudiantes de manera que se sientan capaces de realizar la tarea con éxito, pues

deben percibir que cuentan con la confianza, apoyo y asesoramiento de su profesorado el cual puede hacer explícito que considera que sus discentes poseen el potencial y las estrategias apropiadas a la vez que están desarrollando las competencias adecuadas para la consecución de las metas fijadas.

El hecho de obtener reconocimiento, de obtener muestras de admiración, de recompensa ante el trabajo bien hecho constituye en anhelo íntimo y universal de todo ser humano. Por ello, invitamos al docente a felicitar a sus estudiantes cuando los resultados sean óptimos, a ensalzar los aspectos positivos que haya en sus presentaciones, a valorar como interesantes sus aportaciones,…

En nuestra práctica docente hemos dado la palabra a los compañeros y compañeras para que valoren las exposiciones presentadas y pongan en común aquellos aspectos que les han resultado gratos, interesantes o valiosos; también se han sugerido ideas, aportado complementos, esbozado líneas de mejora,… Al final de cada presentación se ha aplaudido a los miembros del grupo que ha expuesto como muestra de agradecimiento y recompensa por el saber proporcionado al grupo. Esta iniciativa ha resultado enriquecedora ya que el alumnado ha perdido el miedo a opinar sobre los compañeros y compañeras pues se ha hecho desde la perspectiva de la crítica constructiva, y en conjunto, han primado los halagos sobre las correcciones. Por otro lado, las sugerencias aportadas, debidamente argumentadas, han sido bien acogidas por los integrantes de los grupos de trabajo.

2.1. Corpus de obras literarias para análisis de sus paisajes y elementos socioculturales.

La selección que hemos realizado ha tenido como condicionante el hecho de que el paisaje y el entorno en el que se desarrollaba la trama de lo novela tuviera una presencia suficientemente explícita de manera que posibilitara al alumnado el conocimiento de la especificidad de los paisajes y entornos de determinadas regiones francesas o de otras situadas en países francófonos. La presencia igualmente de elementos característicos relativos a forma de vida, folclore, u otros elementos socioculturales en general nos han inclinado hacia la inclusión de las mismas en este corpus.

Algunas de estas obras, dada la relevancia que en ellas adquiere lo regional y autóctono, han sido ya catalogadas bajo la nomenclatura de *roman régionaliste.*

Por otro lado, añadir que hemos procurado incluir no sólo a escritores sino también a escritoras, de manera que contribuyamos a dar visibilidad a las obras de factura femenina, fomentando así el valor de la igualdad entre los sexos.

A continuación presentaremos la selección de autores y autoras en función de la región o zona francófona en la que se ambientan sus obras.

Los paisajes del norte francés llegarán a nuestro alumnado gracias a la representación que de Normandía realiza Guy de Maupassant (1850-1893) en su novela en *Pierre et Jean,* (por recomendar alguna concreta aunque aceptaremos otras novelas de este mismo autor u otros que se adapten a nuestro objetivo si el estudiante así lo propone), o bien bajo otra mirada más contemporánea, la de Benoît Duteurtre en *Les pieds dans l'eau*, publicada en 2008, de la cual citamos un extracto que evidencia la presencia de paisajes autóctonos y originales dibujados desde el natural a través de la pluma del escritor, de la misma manera que lo hicieran los pintores impresionistas con sus pinceles. Así podemos interpretar el paisaje normando por las descripciones que provee esta novela de la localidad de Étretat:

> Après des années de pratique et d'observation, je me demande toujours pourquoi le galet provoque cet irrésistible besoin d'être saisi, soupesé, puis jeté au loin devant soi.
> Ce matin, sous le rivage encore tranquille, débarquent les premières familles en visite à Étretat. Devant cette vaste étendue caillouteuse encadrée de falaises, les parents et leur marmaille ont d'abord un mouvement d'appréhension. Du moins ceux qui pensaient « aller à la plage » ; car cette plage-la ne semble pas faite pour s'étendre, ni pour prendre paresseusement le soleil (bien souvent, d'ailleurs, il n'y a pas de soleil). Étretat tient plutôt de l'expérience austère, comme la planche à clous d'un fakir. Après s'être extasiée devant la baie grandiose, la famille en goguette finit toutefois pour descendre l'escalier qui relie la digue au rivage. (Duteurtre 2008: 107)

Descendiendo hacia el sur, nos acercaremos a la región de Auvergne gracias a la obra *Toucher Terre* de Henri Pourrat (1887-1959).

La celebérrima *Lettres de mon moulin* de Alphonse Daudet o la quizá menos conocida *La petite paroisse* de este mismo autor transportarán a los lectores a los paisajes y perfumes de la zona sur francesa, concretamente a la región de Provence-Alpes-Côte d'Azur. En esta región se ambientan de igual modo muchas obras de Marcel Pagnol (1895-1974), por lo que hemos aconsejado a nuestro alumnado la lectura de cualquiera de sus obras autobiográficas (*La Gloire de mon père*, *Le château de ma mère, Le temps des secrets*) o bien novelas como *Manon des sources*.

El sur francés contó con una escritora gran defensora y difusora de sus paisajes, que por ello fue conocida como la Gran dama de Province. Nos referimos a Marie Mauron (1986-1986) quien plasmó en sus libros las excelencias de su tierra, sus leyendas y sus tradiciones que tanto amaba. Las lecturas recomendadas de esta autora han sido *La mer qui guérit* y *À l'ombre soleilleuse.* También recrea esta región el título *L'homme qui plantait des arbres* de Jean Giono (1895-1970).

Henri Quéffelec (1910-1992), nacido en Brest, contribuirá al descubrimiento de la región francesa de Bretaña con su novela *Un feu s'allume sur la mer*.

Las planicies landesas de Aquitania estarán presentes en la obra del Premio Nobel de literatura François Mauriac, cuya residencia de Malagar se puede visitar en siendo un destino de turismo literario destacado para los admiradores de este autor.

Hemos considerado justificado incluir en este corpus *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, novela del siglo XVIII, dado narra una entrañable historia de amor entre dos adolescentes en un escenario de naturaleza exótica y exuberante de la entonces llamada isla de Francia y actualmente conocida como Isla Mauricio, destino que sigue conservando como reclamo para los viajeros el atractivo turístico de sus idílicos y paradisíacos paisajes.

La obra del Premio Nobel de Literatura Jean Marie Le Clézio titulada *La cuarentena* y ambientada en una isla cercana a Isla Mauricio también ha sido propuesta en este corpus, dada la poeticidad de las descripciones del paisaje de este autor y su compromiso con la preservación y respeto del medioambiente, además de su compromiso con grupos sociales discriminados y desfavorecidos que el autor incluye en esta novela.

Que la interpretación de toda obra literaria puede llevar a ámbitos variados es obvio y en las novelas que proponemos estos campos resultan igualmente variados. Si bien nuestro punto de focalización se centra en la atención a los paisajes y a los lugares en calve de destinos turísticos, no descartaremos la posibilidad de comentar someramente otros aspectos presentes en las obras que resulten interesantes por y para nuestros estudiantes.

Debemos añadir que este corpus es tan sólo una selección parcial enfocada a ofrecer variedad al alumnado que se ha adherido a esta actividad y que, evidentemente, es incompleta, pues serían otros muchos escritores los que podrían aparecer en ella.

3. Conclusión

Tras haber experimentado en el aula esta iniciativa didáctica, concluimos que la inserción de la literatura en clase de Lengua Francesa con estudiantes del Grado de Turismo, los cuales deben conocer tanto el idioma como elementos socioculturales de las áreas francófonas, con la finalidad de acceder desde la ficción plasmada en el producto cultural literario a la realidad de los paisajes reales de Francia y de la francofonía, ha resultado una metodología innovadora y

motivadora, bien recibida por el alumnado que se ha animado a leer desde un punto de vista investigador, de reflexión y de construcción del propio aprendizaje.

El enfoque práctico de esta actividad, el leer para aprender conocimientos reales, ha resultado igualmente motivador, al igual que la concepción de la realización de un trabajo desde la perspectiva grupal (trabajo compartido, resultados variados y enriquecedores emanados del esfuerzo individual para el éxito de los integrantes y el consenso entre los miembros). La puesta en común ante la clase y el profesor de los trabajos de cada grupo ha recibido felicitaciones, sugerencias y críticas constructivas presididos por el afán de mejora y la calidad en el desarrollo de las competencias tanto genéricas como específicas de la lengua extranjera.

La evaluación positiva de esta actividad pasando a formar parte de un porcentaje de la nota final ha sido del mismo modo un incentivo para el alumnado que se ha esmerado en la seriedad, corrección y originalidad de los trabajos presentados.

La lectura de obras literarias francófonas ha mejorado el nivel de Lengua Francesa del alumnado en cuanto a comprensión y producción escrita así como a su comprensión y producción oral, ha enriquecido su vocabulario, la correcta construcción de frases y la deducción de significados por datos aportados desde el contexto. Además ha desarrollado competencias genéricas basadas en el aprendizaje autónomo mediante la investigación y la reflexión personales, así como competencias para hablar en público.

Por otro lado, se han desarrollado capacidades como análisis crítico de la obra literaria desde el punto de vista de la ecocrítica, punto en el que se ponía especial énfasis ya que el profesorado pretende no sólo contribuir a la adquisición de conocimientos y desarrollo de competencias por parte del estudiante, en este caso tanto de idioma extranjero como de atractivos destinos turísticos francófonos, sino educar la concepción del viaje y del turismo en calidad de disfrute de las maravillas de los patrimonios tanto naturales como culturales, contribuyendo a fomentar el valor del respeto hacia los mismos, promoviendo su conservación y sostenibilidad para contribuir desde el presente a la garantía de su futuro disfrute por las generaciones venideras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMAZÁN MORENO, L., *El desafío de la integración escolar en la formación de actitudes y valores*. Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2003.

AMES C., « Classrooms: Goals, structures, and student motivation». *Journal of Educational Psychology*, 84, 1992, pp. 261-271.

BYRAM. M., FLEMING, M., (eds.), *Language Learning in Intercultural Perspective*. Cambridge: C. U. P., 1998.

CÁMARA ESTRELLA, A. M., *Los valores en los programas de estudio de Magisterio de la Universidad de Jaén*. Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2004.

HERRÁN, DE LA, A. «Formación y transversalidad universitarias». *Tendencias pedagógicas* nº 10, pp. 223-246.

LARREA ESPINAR, A. M., «Interculturalidad desde el estudio histórico-literario». *Ed.Uco, Revista de investigación educativa*, nº 3, 2004, pp. 317-331.

MAALOUF, A., *El desajuste del mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

MICHAVILA, F., «Cómo educar universitarios capaces de transformar la sociedad». *Aprender para el futuro: Universidad y Sociedad*. Madrid: Fundación Santillana, 2001.

PÉREZ FERRA, M., *Programa para la mejora de la docencia universitaria*. Madrid: Pearson Educación, 2004.

SAVATER, F., *El valor de educar*. Madrid: Editorial Ariel, S. A., 1997.

ZARATE, G., *Enseigner une culture étrangère*. París: Hachette, 1986.

WOOLFOLK, A., *Psicología de la educación para profesores*. Madrid: Narcea, 1982.

V

Dossier

Lecturas sobre J.M.G. Le Clézio

Lectures de J.M.G. Le Clezio

La figura cabalística del *Chercheur d'or*: un espacio utópico?

Mª Luisa BERNABÉ GIL
Universidad de Granada
María Loreto CANTÓN RODRÍGUEZ
Universidad de Almería
María José SUEZA ESPEJO
Universidad de Jaén

1. *Introducción*

La escritura paisajística de J.M.G. Le Clézio concede un lugar de primer orden a la naturaleza y al espacio descrito. En *Le Chercheur d'or* (1985), un cataclismo de resonancias bíblicas obliga a los personajes a abandonar el Edén de infancia y los arroja al exilio. Este espacio de origen será rememorado a lo largo de toda la novela, creando un espacio utópico. A partir de aquí, una serie de experiencias iniciáticas se repiten en espacios simbólicos en los que tienen lugar ciertos rituales. Así, la casa natal es sustituida por el barco, ambos espacios matriciales y de connotaciones míticas, y luego por el refugio de Alexis en «L'Anse aux Anglais» en la isla Rodrigues. En este espacio insular el protagonista crea una verdadera figura cabalística que toma la forma de la estrella de David, espacio sagrado en el que tendrá lugar la revelación, uniéndose microcosmos y macrocosmos. Los rituales de iniciación y los mitos subyacentes en la obra son la expresión del retorno al origen.

En este trabajo nos proponemos abordar la novela *Le Chercheur d'or* bajo una doble perspectiva: por un lado consideraremos brevemente la construcción narrativa de la novela, que imita la estructura de los relatos de viaje. Por otro lado analizaremos la dimensión simbólica de los espacios recorridos por su protagonista, Alexis.

Utilizando elementos de los libros de viaje, Le Clézio crea un género bastante original. Dichos elementos organizan las macroestructuras de la novela: el aparente orden cronológico y espacial – manifestado por la inserción de fechas y lugares –, el principio *in medias res* y el diario de viaje, se hacen presentes mediante el deseo explícito de fechar el relato. Sin embargo, el análisis de las microestructuras desvela una particular utilización de las categorías narratológicas y temporales, manifestándose así una subversión del género de viajes, antítesis entre el orden de las macroestructuras y el desorden temporal revelado fundamentalmente a través de la presencia masiva de retrocesos en el tiempo que intentan recuperar el tiempo de origen. Así, constatamos el predominio de

analepsis internas homodiegéticas repetitivas o «rappels» (en terminología genettiana[1]), mediante las cuales el relato vuelve una y otra vez sobre sus huellas. A medio camino entre la autobiografía y el «journal de bord» de su protagonista, los procedimientos de escritura utilizados por Le Clézio esconden el verdadero periplo de Alexis y llegan a representar un viaje simbólico, un viaje al origen, un recorrido a través de la memoria y la conciencia del narrador.

A lo largo de la enorme producción del escritor, encontramos huellas más o menos explícitas de una larga búsqueda, la de la casa familiar en la isla Mauricio. Esta búsqueda constituye la trama de ciertas ficciones (*Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*, *La Quarantaine*, *Révolutions*) en las que la utilización de la primera persona y la intención autobiográfica son esenciales, y ello junto al tema del viaje como hilo conductor de la trama que hace que la ficción alcance la dimensión del mito del retorno al origen. *Le Chercheur d'or* es, en efecto, el relato homodiegético y ulterior de la vida del protagonista.

Los siete capítulos[2] que componen la novela, describen, ya desde sus títulos, un doble recorrido del héroe. Si el primer capítulo («Enfoncement du Boucan, 1892») situado en la isla Mauricio, prepara el relato, el tercero («Vers Rodrigues, 1910») inicia la narración del viaje de Alexis en busca de un tesoro con el objetivo de recuperar la casa familiar perdida, y presenta indicaciones espaciales y temporales, acercando el texto a un diario de viaje. Al mismo tiempo, la evocación de un espacio mítico de resonancias bíblicas -con «l'arbre chalta, celui que Laure appelle l'arbre du bien et du mal» (14)-, y, en intertexto, las citas de «l'histoire Sainte» (29), recrean la infancia feliz del protagonista, tiempo inmóvil y constantemente rememorado a lo largo de la narración. El uso sistemático del presente de narración contribuye a fijar este tiempo mítico y este edén paradisíaco, esta edad de oro de Alexis.

El segundo capítulo («Forest Side»), el único que no contiene indicaciones temporales en el título, describe, con ayuda de tiempos del pasado, acontecimientos que Alexis quiere alejar de su memoria: la ruina de la familia, la muerte de su padre, estableciéndose una enorme distancia entre el narrador y los acontecimientos evocados. Los otros capítulos relatan el viaje de Alexis. El narrador cambia de técnica narrativa y utiliza, a partir del capítulo tercero, los procedimientos propios de los relatos de viaje: un «journal de bord» se instaura a partir del momento en el que Alexis emprende un largo viaje a bordo del *Zéta*, salpicado de anotaciones de

---

[1] Genette 1972 : 95.

[2] «Enfoncement du Boucan, 1892» (11), «Forest Side» (91), «Vers Rodrigues, 1910» (109), «Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911» (167), «Ypres, hiver 1915 – Somme, automne 1916» (245), «Vers Rodrigues, été 1918-1919» (271), «Mananava, 1922» (305). Los números de página entre paréntesis se refieren a la edición de Gallimard, 1985.

fechas y lugares («Jour suivant, à bord» [118], «Un autre jour, en mer» [121], «Une nuit en mer, encore» [126], «Journée vers Agalega» [129], «Dimanche» [135], «Lundi matin» [140], «En mer, vers Mahé» [144], «Port Victoria» [151], «Vendredi, je crois» [155], «Saint Brandon» [157], «Dimanche, en mer» [162], «En vue de Rodrigues» [164], ilustran las anotaciones de un diario bastante vago e impreciso.

El capítulo cuarto («Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911»), situado en el *centro* de la novela, constituye la prueba iniciática por excelencia; en su búsqueda del tesoro, la isla Rodrigues se transforma en un microcosmos en el que Alexis accede al lenguaje secreto del Corsario e inventa una figura cabalística (sobre ella volveremos más adelante).

El capítulo siguiente («Ypres, hiver 1915 – Somme, automne 1916»), que describe la guerra en Europa, supone un descenso simbólico a los infiernos por el cual Alexis adquiere un conocimiento de orden superior que le permitirá volver al punto de partida (el Boucan). Finalmente, los dos últimos capítulos («Vers Rodrigues, été 1918-1919» y «Mananava, 1922») conllevan la repetición del mismo itinerario (Boucan-Rodrigues-punto de partida), en cuyo centro se sitúa la «révélation du ciel» (299) que Alexis recibe en este espacio insular.

El último capítulo relata la última etapa del itinerario del héroe: la penetración en un nuevo espacio sagrado, paradisíaco, pero igualmente «un lieu de mort» (331), que concluye la *gnosis* del personaje mediante la vuelta al punto de partida: «Je suis à l'endroit même où, il y trente ans, j'ai vu venir le grand ouragan qui a détruit notre maison» (330). El final del libro anuncia, por su final profético, el comienzo de un nuevo viaje y de un nuevo ciclo: «J'irai sur le port pour choisir mon navire […] Son nom est *Argo*» (333).

2. La simbología del espacio

El viaje y el itinerario del personaje, reflejado en su «journal de bord» permiten el establecimiento de unas etapas con un orden cronológico y lineal. Sin embargo, la presencia masiva de los retrocesos en el tiempo ya señalados, desvela una obsesiva huída del narrador hacia un tiempo de origen, a la vez que las etapas del viaje revelan una dimensión más profunda, la iniciación del héroe, el recurso a imágenes primitivas –como el sacrificio animal de las tortugas (161) –, los rituales[3]

---

[3] Ilustran esta afirmación, entre otros ejemplos, la recitación del mito, durante la noche, tiempo fuerte por excelencia: «La nuit tombe, et je pense[…] à Typhis, sur le navire Argo, dont je n'ai pas oublié les paroles […] «Titan est entreé dans les flots sans tache, pour confirmer l'heureux présage […] » (125). Por otro lado, la iteración (G. Genette 1972 : 148-150), mediante expresiones como «Depuis des semaines, des mois» (169), «Après ces mois d'errance» (172), «Ces jours-là » (199), «Chaque jour» (200), describen rituales mediante la repetición de gestos («Ce sont des gestes qui se répètent, tandis que je parcours chaque jour

bien localizados en espacios primordiales, configuran así la función eminentemente simbólica y mítica del espacio recorrido. Las constantes analepsis, expresión del tiempo de origen, legendario y mítico, permiten poner de relieve el recorrido interior del narrador que recrea así su infancia, pero que va más allá de estos recuerdos para alcanzar el mito, y esto, en dos niveles fundamentales: las islas maravillosas, a través de la leyenda de Saint Brandon, relatada por el timonel, que evoca el paraíso, el Edén bíblico de la creación[4]:

> J'aime quand il parle de Saint Brandon, parce qu'il en parle comme d'un paradis […] c'est là que le ramènent les routes de la mer […] et maintenant je crois encore que c'était là qu'était le paradis terrestre, quand les hommes ne connaissaient pas le péché […] (122).

En este juego intertextual, un segundo nivel está constituido por el mito de los Argonautas, «les compagnons de Jason dans sa quête de la Toison d'Or […] Le nom d'Argonautes vient de celui du navire qui portait les héros, l'*Argo*, et qui signifie « Rapide », mais rappelle également celui de son constructeur, Argos» (Grimal 1951: 45). El barco (*Zéta*) se metamorfosea en *Argo*, y la búsqueda de Alexis se sitúa más allá: es la búsqueda del tiempo perdido, de su propio universo interior.

Y es precisamente en el interior de este microcosmos representado por el navío en el que Alexis asiste a una verdadera iniciación por la que consigue una dimensión diferente, profunda, hacia su propio Yo. Pero también hacia tiempos ancestrales, el tiempo de los mitos –ya que el mito de los Argonautas está en la base de toda aventura hacia el oro–, tiempo primordial y eterno: «Il me semble être hors du temps, dans un autre monde» (163), inscrito en la constelación celeste para siempre: «Argo […] vogue sous les étoiles, selon sa destinée dans le ciel» (333).

---

le fond de la vallée à la recherche de points de repère» (177). Las series iterativas adoptan, en efecto, la forma de ritual mediante la expresión del paso del tiempo, figura cíclica que repite el acto de la creación en el terreno sagrado, iteración que significa la repetición ritual de los mismos acontecimientos y prefigura el paso del rito al mito.

[4] Thibault (2000 : 848-849) interpreta así la función de esta leyenda en la novela: « La légende de Saint Brandon, mélange de folklore celtique et de légende chrétienne, raconte la navigation du moine irlandais et de ses compagnons vers l'île de Promission, c'est-à-dire le Paradis […] la légende de l'île de Saint-Brandon, transplantée dans l'océan Indien par l'auteur, forme un collage de plusieurs mythes fondamentaux. D'une part l'île merveilleuse correspond à une image paradisiaque : c'est un jardin d'Éden, primitif et tropical, oublié par les hommes. D'autre part le lagon correspond à une vision numineuse : c'est la matrice originelle où les tortues géantes, surgies du fond des eaux et du fond des âges, viennent se reproduire selon un rituel inchangé depuis la fondation du monde. Enfin la tempête évoque le mythe du déluge. Le lagon de Saint-Brandon, purifié chaque année par les eaux, symbolise la création périodiquement régénérée. »

El narrador va creando, en palabras de M. Picard, una *ucronía*[5] y su correlato espacial, la utopía. J. Dutton ha consagrado un completo estudio a la creación de la utopía en la obra de Le Clézio, estudio del que extraemos los siguientes presupuestos:

> Les mythes du paradis perdu, de la nostalgie des origines, et de l'enfance, sont perçus comme s'inscrivant dans ce mouvement régressif qui est souvent étudié chez Le Clézio et qui suggère un désir de retour à la source, à la nature, à l'origine. En tant qu'un des principaux mythes fondateurs de l'utopie, ce mythe qui valorise le bonheur des origines et le paradis perdu dans le passé est de première importance (Dutton 2003 : 24).

De esta forma, junto a la temática temporal, cuyo objeto es figurar el mito del origen, del eterno retorno, hemos de señalar la función del espacio, un espacio de origen que contribuye, junto con las técnicas temporales, a crear una coherencia semántica. G. Althen define este espacio con la bella expresión de «métaphore géographique»:

> Toute la narration de ces textes [de Le Clézio] se déploie entre les deux pôles de la *métaphore géographique* qui lui permet de se déployer et lui assure une signification symbolique. Cette métaphore est celle de l'*ailleurs*, l'ailleurs étant comme il se doit, au moins pour un temps, meilleur que l'ici. Cette métaphore géographique se révèle donc être celle d'une géographie valorisée : ce dont il s'agit en vérité dans ces textes, c'est d'assigner un lieu, et par là même une figuration, au meilleur.
> Au reste cet axe spatial est bientôt doublé par un axe temporel. Le meilleur, la réalité profonde des êtres et des choses, et plus encore, le pacte le plus juste qu'il soit possible de se doter entre les mots et les choses, ou entre le langage et le monde, étant à rechercher du côté de l'immémorial, de l'atemporel, du non historique ou de l'anhistorique, tandis que l'histoire, à l'inverse, n'intervient dans ces textes que sous le signe de la guerre, du malheur, de l'exploitation sociale et du meurtre (1989 : 131-132).

En efecto, el propósito de Le Clézio en esta novela es la creación de un no-tiempo completamente opuesto al tiempo de la Historia, un tiempo de origen de difícil definición, en un espacio utópico, como lo ilustran las siguientes citas: «Comme il es long le temps de la mer! Chaque heure qui passe me lave de ce que je dois oublier, me rapproche de la figure éternelle du timonier. N'est-ce pas lui que je dois retrouver, à la fin de mes voyages ? (286).

---

[5] Término que tomamos del análisis que lleva a cabo M. Picard: «L'*uchronie* et l'*utopie* […] s'équivalent et ont même fonction» (1989: 63).

> Ce sont les jours, les nuits qui se sont retirés de moi, qui m'ont affaibli. Je sais cela tout de suite, dès que je suis à nouveau dans l'Anse, dans ce silence, entouré de la puissance des murailles de basalte, entendant le bruit continu de la mer (289).

Este «*temps mythique*», según la expresión de Ricoeur (1985: 154), se establece, no sólo por la referencia en intertexto a los mitos que impregnan la obra de una profundidad (*en abyme*), sino por los retrocesos al pasado que interrumpen la cronología y fragmentan el relato, y por la iteración y la repetición de expresiones y motivos recurrentes. Este tiempo mítico es una consecuencia del rechazo del protagonista al tiempo cronológico y lineal que representa la Historia y todos los valores negativos que de ella se desprenden para nuestro héroe: la humillación, el expolio, la ruina, el exilio, la esclavitud:

> L'eau des cyclones est passée, les sécheresses, les incendies, et même les hommes qui ont démoli notre maison, qui ont piétiné les fleurs du jardin et qui ont laissé mourir l'eau du bassin et des canaux (317).

La huída de este tiempo cargado de connotaciones negativas conlleva la representación de un pasado, un tiempo de origen, en el que poder recuperar la felicidad del Paraíso perdido, y la búsqueda de todos los valores a él asociados:

> Chaque jour, je lui raconte la même histoire, celle du Boucan, où tout est éternellement jeune et beau, où brille le toit couleur d'azur. C'est un pays qui n'existe pas, il n'y a que pour nous trois qu'il existe. Et je crois qu'à force d'en parler, un peu de cette immortalité est en nous (318).

La fecha del ciclón, bien localizada en el texto («vendredi 29 avril [1892]»: 69) inaugura la *errance* y el exilio de los protagonistas, marca la pérdida definitiva del Paraíso, el «Boucan». Para Alexis la infancia rememorada en aquel Edén constituye un tiempo feliz, inmóvil, estático, que aspira a recuperar.

Paralelamente, el espacio adquiere una fuerte carga simbólica y mítica. La casa natal perdida representa «notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme» (Bachelard 1964 : 24). De las reflexiones de Bachelard se desprende el valor fenomenológico añadido al significado simbólico de las etapas iniciáticas de nuestro héroe: los diferentes «abris», «refuges» (1964: 25) del protagonista se convierten en los lugares propicios para reactualizar, mediante la ensoñación, mediante «la plus ancienne mémoire» (*Ibidem.*) aquel espacio perdido:

> […] j'ai vécu dans une sorte de rêve éveillé, où se mêlaient la voix de Laure, et celle de Mam sur la varangue du Boucan, au message du Corsaire inconnu, et à l'image fugitive d'Ouma glissant entre les buissons, vers le haut de la vallée (194).

La casa es «un grand berceau» (Bachelard 1964: 26); Alexis, desprovisto de la protección que connota la casa natal, es un ser desintegrado que comienza una serie de etapas iniciáticas en un viaje al origen que no es sino la búsqueda de su propia identidad. Así, el viaje exterior se ve dotado de una dimensión interior, mucho más profunda, hacia el Yo y, a la vez, hacia la figura materna, estrechamente unida a la casa natal:

> Mam est belle en ce temps-là, je ne saurais dire à quel point elle est belle. J'entends le son de sa voix, et je pense tout de suite à cette lumière du soir au Boucan, sous la varangue, entouré des reflets des bambous, et au ciel traversé par les bandes de martins. Je crois que toute la beauté de cet instant vient d'elle, de ses cheveux épais e bouclés, d'un brun un peu fauve qui capte la moindre étincelle de lumière, de ses yeux bleus, de son visage encore si plein, si jeune, de ses longues mains fortes de pianiste (26).

A este espacio primordial, connotado positivamente, se opone el de la ciudad de la que huye nuestro protagonista, desprovisto de la casa natal; es el espacio de reclusión por excelencia: Forest Side. Sin embargo, puede ser también lugar de ensoñaciones: Alexis se evade mediante la recitación de los libros de viajes:

> La nuit, dans le froid du dortoir, je récitais par cœur les noms des navigateurs qui avaient parcouru les océans […] poursuivant des chimères, des mirages, le reflet insaisissable de l'or[…] Je rêve aussi aux noms des navires, les plus beaux noms du monde, écrits à la poupe […] Il y a les noms des îles aussi, noms fabuleux que je connaissais par cœur […] C'étaient les noms que j'entendais dans le silence de la nuit, les noms si lointains et pourtant si familiers, et maintenant encore tandis que je les écris mon cœur bat plus vite et je ne sais plus si je n'y suis pas allé (96-98).

Así, no es sólo un deseo de evasión el que conduce a Alexis a abandonar la ciudad: «La vie à Forest Side, loin de la mer, cela n'existait pas» (93). El héroe se embarca en una aventura marítima: del espacio de la casa al barco: el *Zeta* que se metamorfosea en el mítico *Argo*:

> […] le *Zeta* m'emporte vers une aventure sans retour […] Je pense encore au navire *Argo*, comme il allait sur la mer inconnue, guidé par le serpent d'étoiles. C'était lui qui accomplissait sa propre destinée (162).

El barco, como la casa, posee también connotaciones femeninas y maternas, por lo tanto, en la aventura marítima vemos una prolongación del espacio de la casa natal, ya que:

> Sentimentalement, la nature est une *projection* de la mère. En particulier, ajoute Mme Bonaparte : « La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels » […] « La mer-

réalité, à elle seule, ne suffirait pas à fasciner, comme elle le fait, les humains. La mer chante pour eux un chant à deux portées dont la plus haute, la plus superficielle, n'est pas la plus enchanteresse. C'est le chant profond… qui a, de tout temps, attiré les hommes vers la mer. » Ce chant profond est la voix maternelle, la voix de notre mère (Bachelard 1942 : 133).

Unido a la infinitud del mar, se crea un tiempo infinito, en donde la utopía y la ucronía se funden en esta evocación de la imagen primera y original que es la madre. El elemento líquido, el espacio marítimo, es, pues, el lugar propicio para la rememoración en analepsis y la búsqueda del origen y de la identidad de Alexis, es el espacio en el que soñar el paraíso perdido, y para la fusión del ser con los elementos, porque el agua es, con su movimiento ondulante, elemento que mece, como una madre; es de ahí de donde surgen las ensoñaciones y el viaje imaginario. Además, el mito es el referente primero de los viajes marítimos: Jason a bordo del *Argo*, mito que no sólo sirve de tela de fondo para enriquecer el relato, sino que, por su estructura, es la expresión misma del retorno al origen: «Est-ce là le paradis dont parlait le Comorien ? […]» (158), «Je pense encore au navire *Argo*, comme il allait sur la mer inconnue, guidé par le serpent d'étoiles […]» (162).

La búsqueda del paraíso terrestre, la navegación, las leyendas y mitos citados en intertexto a lo largo de la novela, equivalen a una muerte simbólica para renacer de nuevo a una dimensión sagrada y mítica, dimensión a la que contribuye el viaje hacia atrás en la memoria del personaje.

En los símbolos de la intimidad estudiados por G. Durand encontramos la inversión del sentido de la muerte «qui permet l'isomorphisme «*sépulcre-berceau*» […]» (Durand 1969: 270): muerte simbólica en los ritos que tienen su referente en la claustración, a la cual se une el tema de la insularidad. La isla, espacio mítico por excelencia, es el lugar en el que el héroe, encerrado, crea su propio microcosmos; ha sido necesario perder el paraíso terrestre para revivirlo a través de las imágenes; este paraíso se prolonga en el espacio primitivo de la cabaña de la isla Rodrigues, concebido como una invitación a recomenzar. Es un espacio en el que tienen lugar pruebas iniciáticas y rituales que conllevan un conocimiento de sí mismo del protagonista, que le permite iniciar un nuevo ciclo en su vida. La casa natal rememorada, el paraíso perdido recordado de manera obsesiva, adquiere así dimensiones de eternidad, de infinitud, paralelamente al tiempo que tiende al infinito, el no-tiempo: la utopía y la ucronía.

Alexis, en su búsqueda obsesiva del tesoro del Corsario en la isla Rodrigues, traza un *mandala*, que, en palabras de B. Thibault «fonctionne comme une mise en abyme de l'écriture de Le Clézio car la trame symbolique du *Chercheur d'or* a pour but, elle aussi, de définir le centre intérieur et supérieur de la psyché» (2000 : 852) ; en efecto, en la figura creada por Alexis encontramos la

especificación de un microcosmos con sus puntos cardinales[6] y la búsqueda de un centro que simboliza una búsqueda más profunda, la del centro espiritual del héroe:

> Les mandalas sont des reproductions spirituelles de l'ordre du monde (cosmogrammes), et on les associe souvent dans ce sens aux quatre points cardinaux […] La psychanalyse jungienne en a donné comme explication l'existence d'archétypes communs à l'humanité entière, structures objectives de formation des images qui peuvent donc se manifester spontanément chez des personnes d'histoire ou de culture tout à fait différentes, généralement dans le cadre d'un processus de maturation intérieure […] et dont le mandala serait l'un des modes de manifestation. Pour cette même école, le mandala symbolise, après la traversée de phases chaotiques, la descente et le mouvement de la psyché vers le noyau spirituel de l'être, vers le Soi et l'*imago Dei*, aboutissant à la réconciliation intérieure et à une nouvelle intégrité de l'être (*Encyclopédie des symboles* 1996 : 390-391).

Pero, además, si «de centre du mandala contient différents symboles» (*Ibidem.*), el símbolo del mandala de Alexis es el «sceau de Salomon», «cette grande étoile de David dont les deux triangles inversés des organeaux, à l'est et à l'ouest, étaient la première figuration» (226), podemos, pues, completar la función simbólica de la figura que Alexis deja en testamento :

> […] le sceau le plus célèbre est sans conteste celui qu'on appelle de Salomon, formé par une étoile à six branches composée de deux triangles équilatéraux superposés, la pointe en haut pour l'un, en bas pour l'autre. Ce sceau est parfois enclos à l'intérieur d'un cercle. C'est l'un des grands symboles de l'ésotérisme traditionnel puisque son équilibre géométrique donne l'image d'un monde parfait […] Par ailleurs, si on affecte au sceau de Salomon les sept planètes traditionnelles de l'astrologie […] et si on associe d'autre part à chacune de ces planètes le métal qui lui revient (l'or avec le soleil, l'argent avec la lune, etc.), on obtient un ensemble où s'harmonise le cosmos tout entier, le Haut et le Bas, le Ciel et la Terre réunis terme à terme (*Encyclopédie des symboles* 1996: 614-615).

En efecto, la búsqueda del oro va siendo sustituida por una búsqueda de armonía entre el macrocosmos y el microcosmos; en este capítulo se deja ya intuir, se anuncia, la revelación que tendrá lugar en el capítulo sexto, en el que Alexis comprenderá que su búsqueda se sitúa en la constelación, episodio que tiene, pues,

---

[6] «[…] je trace toutes les lignes qui unissent les jalons, faisant apparaître peu à peu une sorte de toile d'araignée dont les six points d'amarrage forment cette grande étoile de David dont les deux triangles inversés des organeaux, à l'est et à l'ouest, étaient la première figuration» (226).

aquí, una función de prolepsis y que culminará tras el descenso simbólico de Alexis a los infiernos:

> Comment ai-je osé vivre sans prendre garde à ce qui m'entourait, ne cherchant ici que l'or, pour m'enfuir quand je l'aurais trouvé ? Ces coups de sonde dans la terre, ces travaux de déplacement de rochers, tout cela était une profanation. Maintenant, dans la solitude et l'abandon, je comprends, je vois. Cette vallée tout entière est comme un tombeau. Elle est mystérieuse et farouche, elle est un lieu d'exil (296).

Alexis descubre el verdadero tesoro; la anulación de las barreras temporales le permite actualizar su pasado, su infancia en el Boucan y alcanza un no-tiempo en el que puede, finalmente, comprender:

> J'ai franchi le temps, dans un vertige, en regardant le ciel étoilé […] La configuration de l'Anse aux Anglais est celle de l'univers […] Ainsi, dans le firmament, où nulle erreur n'est possible, est inscrit depuis toujours le secret que je cherchais. Sans le savoir, je le voyais depuis que je regardais le ciel, autrefois, dans l'Allée des Étoiles […] Autrefois, je ne savais pas ce que je cherchais, *qui* je cherchais. J'étais pris dans un leurre. Aujourd'hui, je suis libéré d'un poids, je peux vivre libre (297-299).

Así, la escritura paisajística de Le Clézio, con las descripciones de la belleza exuberante de las islas Mascareñas, esconde una enorme riqueza simbólica, lo que G. Durand define como «Cette vocation de l'exil insulaire […] «complexe de retraite» synonyme du retour à la mère […] l'île de l'exil et de la mort» (1969: 274). Volvemos, pues, a encontrar el motivo recurrente de la casa natal perdida en esta constelación de imágenes y símbolos de la intimidad. Alexis, desprovisto de este microcosmos, de este centro de intimidad, el refugio por excelencia, viajará obsesionado a la vez por el recuerdo y por el ansia de volver a recuperar ese tiempo que representa el origen: «L'importance microcosmique accordée à la demerure indique déjà la primauté donnée dans la constellation de l'intimité aux images de l'espace bienheureux, du centre paradisiaque» (Durand 1969: 280). El espacio insular, se convierte, pues, en espacio sagrado.

Si «le temps n'est plus la condition *a priori* de tous les phénomènes en général […] il ne reste plus qu'à attribuer l'*espace* comme «sensorium» général de la fonction fantastique» (Durand 1969 : 472), verificamos la función eminentemente simbólica del espacio en la novela objeto de estudio ; el espacio está dotado de ese componente fantástico: el tiempo y el espacio, fuertemente connotados de valores simbólicos, representan, unidos, un continuum utopía-ucronía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALTHEN, G., *Sud*, Revue Littéraire Bimestrielle: *Jean-Marie G. Le Clézio* (Textes réunis par Gabrielle Althen), Nº 85-86, Marseille, 1989.

BACHELARD, G., *L'eau et les rêves*, París: Librairie José Corti, 1942.

---, *La Poétique de l'espace*, 4e éd., París: Presses Universitaires de France, 1964.

DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: Bordas, 1969.

DUTTON, J., *Le chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J.M.G. Le Clézio*. París: L'Harmattan, 2003.

CAZENAVE, M. (dir.), *Encyclopédie des symboles*. París: Librairie Générale Française (coll. «La Pochothèque»), 1996.

GENETTE, G., *Figures III*, París: Seuil, 1972.

GRIMAL, P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. París: Les Éditions G. Grès et Cie., 1982 (1ª ed.: 1951, Presses Universitaires de France).

PICARD, M., *Lire le temps*. París: Les Éditions de Minuit, 1989.

RICOEUR, P., *Temps et récit III. Le temps raconté.* París: Seuil, 1985.

THIBAULT, B., «La Métaphore exotique: l'écriture du processus d'individuation dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio», in *The French Review,* 2000, vol. 73, nº 5, April, pp. 845-861.

Escribir el paisaje: espacios de libertad en *Onitsha* de J.M.G. Le Clézio

María Loreto CANTÓN RODRÍGUEZ
Universidad de Almería
María Luisa BERNABÉ GIL
Universidad de Granada
María José SUEZA ESPEJO
Universidad de Jaén

La vie est une eau qui s'enfuit[1]

1. Breve Introducción

Onitsha, novela publicada en el año 1991, representa en la carrera literaria del premio Nobel, J.M.G. Le Clézio, un hito en la construcción de una historia de profundas resonancias autobiográficas. El niño protagonista, emprenderá un viaje a África para reencontrarse con su padre que trabajará -como el padre de Le Clézio-, en esta colonia inglesa. En este viaje desde el continente europeo hasta el africano la escritura paisajística adquiere una especial relevancia. Los distintos espacios en los que se desarrolla el relato van ligados desde el primer momento al viaje y a la naturaleza. Desde el barco que tomarán los protagonistas hasta llegar a la ciudad de Onitsha y una vez allí, todos los espacios que formarán parte de la nueva vida de los personajes se encuentran de una u otra manera configurados a través de una naturaleza a veces destructora, pero la mayoría de las veces cargada de una gran simbología y de representaciones metafóricas positivas.

Queremos ofrecer en estas líneas una visión del texto lecleziano desde y por la naturaleza, para comprobar cómo desde ella los protagonistas crearán su propio espacio idílico, su viaje hacia el interior en busca de un mundo mejor en el presente pero con una continua visión hacia el pasado.

Onitsha es una de las grandes novelas en la que se privilegia el contacto con la naturaleza, en la que va creciendo en varios protagonistas una verdadera fascinación por todos los elementos paisajísticos, sobre todo en Fintan, el niño de siete años, para el que la naturaleza es símbolo de libertad, ruptura con lo anteriormente vivido, la civilización occidental que deja tras de sí en plena guerra.

---

[1] Pág. 247. Las citas que se realizarán de la obra *Onitsha* corresponden a la edición de Gallimard de 1991.

2. Funcionamiento de la naturaleza lecleziana.

En todas las obras de Le Clézio lo descriptivo es una manera de narrar y de contar, sobre todo en Onitsha. La descripción contribuye a la construcción de los diferentes espacios y de los personajes. La narración no se detiene en los momentos descriptivos, acontecen saltos temporales y viajes al pasado y, de paso, contemplar el tiempo vivido y elaborar toda una teoría de simbología espacial. En el sentido de lo expresado por G. Althen:

> Malgré son expérience des voyages, Le Clézio se refuse à être paysagiste. Ce qu'il montre est donc autre. Espace où se conjuguent dans leur nudité et leur liberté la mer, ou le sable, le ciel, le vent et la lumière, en somme des éléments à l'état brut, des vastes étendues susceptibles de donner la mesure d'une solitude (Althen 1989 : 136).

Desde el comienzo el espacio literario en *Onitsha* se construye a partir de elementos de la naturaleza. El sol, el viento, el agua en todas sus manifestaciones, afectan al desarrollo de la historia con connotaciones positivas o negativas. Podemos hablar de una semiotización de ciertos elementos como premonitorios de acontecimientos, de *la description comme signe*, según conceptos de Mieke Bal.

Por otro lado, la determinación espacial se define a partir de la focalización de alguno de los protagonistas. Este movimiento de contemplación aparece descrito con un movimiento bien significativo de arriba hacia abajo, desde el cielo hasta el río o el mar y viceversa. De esta forma se manifiesta la huída de los protagonistas, el viaje iniciático de los personajes que huyen buscando un espacio-tiempo casi mítico lleno de simbologías, de ahí el movimiento ascendente que le permita elevarse por encima del espacio real vivido.

Dependiendo del momento del texto, la representación de estos elementos experimentará cambios singulares.

> Le motif n'est pas une métaphore univoque qui garde le même sens à travers le roman. Il est un signe dynamique, oscillant entre les deux pôles opposés de la contradiction profonde des personnages. Non seulement il manifeste cette contradiction; il la prédit, la détermine et contribue à la causer. (Bal 1977: 105)

Pongamos algunos ejemplos. Si nos fijamos en la lluvia, su significado metafórico es portador de símbolos negativos en *Onitsha*. Aparece acompañada de otros sustantivos: éclairs, orages, tonnerres, gouttes, et nuages lourds et noirs. Interesante es analizar la *lluvia roja* que es premonitoria de la pérdida de valores de una civilización, esta lluvia roja terminará transformándose en sangre, cuando la colonización acabe con los indígenas y la cultura africana: « Les tôles rouillées de la

varangue s'incurvaient sous le poids de l'eau, et la pluie jaillissait dans les pièces, couleur de sang » (p. 63)

Sin embargo, la lluvia es agua y como tal también ejerce un efecto purificador, auditivamente es una forma de musicalidad y transmite sensación de libertad:

> La nuit, la pluie tombait doucement sur le toit de tôle, glissait dans les gouttières, emplissait les grands tambours peints en rouge sur lesquels étaient tendus les écrans de toile bise pour empêcher les moustiques de pondre. C'était la chanson de l'eau, Fintan se souvenait, autrefois, à Saint-Martin… (p. 80)

De la misma forma, el sol y el calor se erigen como elementos de gran fuerza en el relato. El efecto producido sobre las personas o sobre el paisaje es diferente. Normalmente, si el sol actúa sobre el entorno aparece cargado de connotaciones positivas. Por el contrario, si actúa sobre las personas, el sol quema y daña.

El cielo, el viento y las nubes trabajan en el relato de la misma forma; o bien se personifican o bien se metamorfosean según el foco de los diferentes personajes: « Fintan aime sentir la morsure du vent. C'est comme un couteau qui tranche les souvenirs ». (p. 238)

3. Simbología del espacio.

Los procedimientos narrativos de *Onitsha* apoyan una ruptura con el mundo occidental y una búsqueda a través del viaje, de un tiempo mítico pasado que les permita vislumbrar un futuro mejor en un nuevo espacio.

Desde el principio de la obra nos encontramos *in medias res*, con ciertas referencias temporales que pretenden mostrar una estructura lineal del relato. Ciertas fechas claves permiten medir el tiempo de la historia y el uso de determinados marcadores temporales[2] ayuda a situar el espacio y el tiempo del relato. También, desde el principio, aparece el tema del viaje y todos los elementos simbólicos ligados a él. Y junto a todo esto la inmensidad de una naturaleza presente desde las primeras líneas:

> Le *Surabaya*, un navire de trois cents tonneaux, déjà vieux, de la Holland Africa Line, venait de quitter les eaux sales de l'estuaire de la Gironde et

---

[2] Es interesante señalar que estos marcadores temporales en *Onitsha* se refieren la mayoría de las veces a momentos del día o a las estaciones del año. Así la naturaleza se ve ligada a un espacio-tiempo de la que forma parte. Según nos encontremos en una u otra estación, así aparecerá descrita la naturaleza y todos sus elementos. Ver Cantón Rodríguez (2004).

> faisait route vers la côte ouest de l'Afrique […] C'était la fin de l'après-midi , la lumière du soleil éclairait les cheveux foncés….. (p. 13)

La novela se despliega frente a un espacio abandonado europeo (l'estuaire de la Gironde), en busca de un nuevo espacio (L'Afrique) y a través de un nuevo elemento (el barco que sustituye a la casa y que se transforma en el nuevo hogar durante la travesía). El primer personaje aparece descrito partiendo de una imagen dada por el reflejo del sol conforma de ella, al final de la tarde, a la puesta del sol. Unas líneas después aparece la referencia temporal exacta: « C'était la fin du dimanche 14 mars 1948, Fintan n'oublierait jamais cette date ». Y lo importante no es tanto la fecha en sí sino los elementos que la acompañan: « Le ciel et la mer étaient d'un bleu intense, presque violet. L'air était immobile… »[3]

Con este arranque se van construyendo las primeras oposiciones espaciales ligadas a elementos de la naturaleza.

3.1. El barco.

El viaje hacia un nuevo mundo, la huida de la guerra se inicia gracias al barco. El barco se convierte en un microcosmos a través de la mirada de Fintan. En un primer momento no aparece descrito, es una atalaya de contemplación, él permite el abandono de la costa y el espacio francés: *Au bout su sillage blanc, la bande de la terre s'effaçait* (p. 14) Sin embargo, desde la posición de un niño y el miedo a enfrentarse a una nueva vida hace que el barco, en principio, no ofrezca garantías de una vida mejor y la pérdida de una vida pasada se vea también reflejada desde él:

> Il ne voulait pas oublier cet instant, quand le bateau entrait dans la mer profonde, se separait de la bande de terre lointaine, et la France disparaissait dans le bleu sombre de la houle….(p. 15).

Maou, la madre, desde su perspectiva adulta, ofrece una visión completamente distinta del barco. Significa la ruptura definitiva con un espacio de guerra y de dolor, en busca de una nueva vida en un nuevo lugar. Después de la restricción de libertad, *Le Surabaya* le devuelve parte de esa libertad:

> Maou n'avait jamais connu un tel bonheur. *Le Surabaya* était un navire agréable avec ses ponts couverts où on pouvait se promener, s'allonger dans une chilienne pour lire un livre et rêver. On pouvait aller et venir librement. (p. 20)

---

[3] El relato contado en tercera persona viene dado por el diario de viaje que uno de los personajes, Maou, madre de Fintan, va recogiendo día a día. Ella dará estos cuadernos a Fintan ya adulto. La lectura de estos cuadernos es la base del texto. Fintan, narrador-actor del relato primero también escribirá en el barco al ver a su madre un segundo relato: *Un long voyage.*

Dos visiones distintas para un mismo espacio. Los elementos de la naturaleza también acompañarán a ambas. Fintan necesitará de más tiempo para cambiar su imagen del barco. Para él, el encerrarse en la cabina interior del barco produce los mismos sentimientos que cuando se encontraba recluido a causa de la guerra en su casa de Santa Anna debido a la proximidad de los alemanes.: « C'était le même air gris que dans la cabine, la même lourdeur ». (p. 22-23) Y continuará « Le navire Surabaya était un grand coffre d'acier qui emportait les souvenirs, qui les dévorait. […] Tout était emporté. On allait à l'autre bout du monde peut-être ». (p.23).

Sin embargo para Maou, « Le Surabaya était un asile, une île »[4] (p. 33). La misma idea la podemos encontrar avanzando en el relato. El barco se transforma para Maou, se celebra una fiesta de los oficiales ingleses a la que está invitada: « Le Surabaya ressemblait à un gros gâteau ». (p. 51). Y este momento es acompañado como sigue: « Maintenant la douleur du front s'était calmée. L'air était doux et léger. […] L'eau du fleuve coulait doucement autour du navire ». (p. 51).

El mismo momento es vivido por Fintan de una manera muy diferente : « Fintan regardait l'eau noir autour du Surabaya, comme s'il allait vraiment voir passer des noyés ». (p. 52). Incluso llegará a mofarse de los adornos del barco para la cena de gala y para él más que un magnífico pastel el barco parecía « un arbre de Noël, soulevant lentement son étrave, pareil à un immense cachalot d'acier, emportant vers la baie du Biafra les voyageurs noirs déjà endormis ». (p. 56)[5]

Opuesta a la imagen del barco encontramos la de la piragua. Este nuevo espacio aparece ligado a la nueva civilización africana pero también al tiempo mítico. Significa el acceso al tiempo pasado de la reina de Mëroe. Gracias al viaje realizado en piragua Geoffroy Allen puede realizar su sueño. En un primer momento su estado es simplemente contemplativo de la situación y sueña con poder algún día conocer la verdad de Aro Chuku y la reina de Meroë:

> C'est pour eux que Geoffroy est resté dans cette vielle. […]
> Eux, chaque jour, sur le quai, dès l'aube, attendent on ne sait quoi, une pirogue qui les emmènerait en amont, qui leur apporterait un message mystérieux. […] Eux, les Umundri, les Ndinze, les « ancêtres », les « initiés ». Le peuple de Chuku, le soleil, entouré de son halo comme un père est entouré de ses enfants. (p. 87-88).

---

[4] La isla siempre aparece en la obra con connotaciones positivas, como espacios mágicos que representan la libertad de la naturaleza. Son un refugio como si del vientre materno se tratara.

[5] Es en este momento del relato cuando Fintan descubre el trato a los primeros negros que suben a bordo del barco. Empezará a tomar conciencia de las diferencias raciales y coloniales.

> Geoffroy remonte lentement la rivière Cross, dans la pirogue surchargée qui lutte contre la puissance du courant accru par les pluies [… Geoffroy sait qu'il va vers la vérité, vers le cœur. La pirogue remonte la rivière, ver le chemin d'Aro Chuku, elle remonte le cours du temps. (p. 176-177)

La lluvia aparece como elemento que se opone al conocimiento de ese pasado mítico. Gracias a la piragua y al río, Geoffroy Allen sabe que se encontrará muy cerca de *la raison de tous les voyages* (p. 178).

3.2. La ciudad.

La presencia de algunas ciudades aparece de forma completamente opuesta al sentido del barco y la piragua. Acompañadas y descritas a partir de los elementos de la naturaleza, ofrecen una imagen negativa hasta llegar a la ciudad de Onitsha.

El barco permite el abandono de ciudades europeas en guerra, por eso implica libertad. Las ciudades de escala del barco en la costa africana focalizadas por Maou y Fintan son rechazadas y las connotaciones ofrecidas son negativas:

-Dakar: el sol lo quema todo, el cielo es de color amarillo, hay olor a muerte: *« Maou avait häi cette ville dès le premier instant. […] Le soleil brûlait les visages, brûlait les maisons, les rues poussiéreuses…* » (p.33)[6]

-Cotonou : Segunda escala en la que se repiten las mismas sensaciones : « *le ciel était bas, d'un gris laiteux. Il faisait une chaleur torride dès les premières heures du jour ».* (p. 48)

-Port-Harcourt : Última escala, destino final del viaje y comienzo de una nueva vida. La incertidumbre hacia lo desconocido hace que la atmósfera se describa en los mismos términos:

> Mardi 13 avril 1948, exactement un mois après qu'il avait quitté l'estuaire de la Gironde, le Surabaya entrait dans la rade de Port Harcourt, par une fin d'après-midi grise et pluvieuse, avec des lourd nuages accrochés au rivage. (p. 57)

Frente a estas sensaciones negativas, el comienzo de una nueva vida en Onitsha provoca que esta ciudad aparezca en un primer momento cargada de connotaciones positivas y sea el nombre de la novela y del capítulo central de ésta.

---

[6] La primera impresión de África viene cargada de una naturaleza de connotaciones negativas: *C'était donc cela l'Afrique, cette ombre chargée de douleur, cette odeur de sueur au fond des geôles, cette odeur de mort.* (p. 35)

> Il voulait arriver, la-bas, dans ce port, au bout du voyage, à la fin de la côte de l'Afrique. Il voulait s'arrêter, entrer dans la ligne sombre de la côte, traverser les fleuves et les fôrets, jusqu'à Onitsha. C'était un nom magique. Un nom aimanté. On ne pouvait pas se résister. (p. 46)

Para Maou, « C'était un nom très beau et très mystérieux, comme une forêt, comme le méandre d'un fleuve » (p. 46). De nuevo las comparaciones se hacen a través de la inmensidad de la naturaleza:

> Elle se souvenait, elle avait tellement espéré cette nouvelle vie, Onitsha, ce monde inconnu, où rien ne ressemblerait à ce qu'elle avait vécu, ni les choses, ni les gens, ni les odeurs, ni même la couleur du ciel et le goût de l'eau. (p. 65)

Por el contrario y frente a la visión de unas ciudades en las que la influencia de la colonización es muy importante, nos encontramos el pueblo del chico indígena, Bony que aparece descrito de la siguiente forma:

> Le village de Bony s'étendait le long de l'embouchure de l'Omerun. L'eau de la rivière était transparente et lisse, elle reflétait le ciel. Fintan n'avait jamais vu un endroit aussi beau. Dans le village, il n'y avait pas de maisons d'Anglais, ni même de cases de tôle, comme à Onitsha. (p. 93)

3.3. La casa.

Para la finalidad de este trabajo nos centramos en el estudio significativo de las casas de la novela, Ibusun, propiedad de Geoffroy Allen y en la que vivirán Fintan y Maou a su llegada a Onitsha y la casa de Sabine Rodes, un inglés al margen de toda la colonia inglesa y que les enseñará todos los secretos de África.

De la morada de Ibusun desconocemos su interior, su forma o cualquier elemento que pudiera definirla, lo importante y definitorio es su situación con respecto a la ciudad y con respecto al resto de los elementos de la naturaleza. De nuevo se conoce mediante visión focalizada de arriba hacia abajo y viceversa. Fintan al principio siente miedo a lo desconocido, a esa nueva vida a la que se enfrenta. Como niño, la tormenta le aporta un miedo adicional y es ésta la que define su espacio:

> Du haut de la terrasse, Fintan pouvait surveiller toute l'étendue du fleuve, les embouchures des affluents, […] l'orage tournoyait. Il y avait des traces sanglantes dans le ciel, des déchirures.
> La maison de Geoffroy était située dans une Butte qui dominait le fleuve, un peu en amont de la ville d'Onitsha, comme au cœur d'un immense carrefour des eaux.

> Les éclairs se multipliaient, jaillissaient entre les nuages, puis la pluie commençait à tomber […] et le bruit grandissait, devenait éclatant, terrifiant. (p. 61-62)

Unas páginas más adelante y de manera progresiva la visión desde la casa mejora para Fintan y para Maou, y con ella la naturaleza circundante:

> Il n'y avait jamais vu tant d'espace. Ibusun, la maison de Geoffroy, était située en dehors de la ville, en amont du fleuve, au-dessus de l'embouchure de la rivière Omerun, là où commençaient les roseaux. De l'autre côté de la butte, vers le soleil levant, il y avait une immense prairie d'herbes jaunes qui s'étendait à perte de vue, dans la direction des collines d'Ihni et de Munshi où s'accrochaient les nuages. (p. 68)

Recorreremos de esta manera con la vista todo el paisaje, desde el río hasta las montañas, hasta el cielo. Lo importante es la conjunción global con la naturaleza, pero sobre todo como esto es parte de la nueva civilización, de la pureza de los indígenas.

En cuanto a la casa de Sabine Rodes, se convierte en refugio entre otras cosas porque es parte de esa naturaleza, está integrada perfectamente en ella en tiempo y espacio. Su amplia colección de libros acerca la cultura africana a Fintan, pero será allí donde conozca al indígena Okawho, el sirviente negro de Rodes que es como su hijo y que se convertirá en el guía de Geoffroy y amigo de Fintan.

> Sabine Rodes habitait une sorte de château de bois et de tôle peint en blanc, à l'autre bout de la ville, au-dessus du vieil embarcadère […]
> Sabine Rodes vivait seul dans cette maison, un ancien bâtiment des douanes, du temps des « consulats du fleuve ». (p. 97-98)

4. *El privilegio del agua: funcionamiento y simbología.*

Quizá sea el agua el elemento de la naturaleza que disfruta de un mayor privilegio en *Onitsha.* Queremos ofrecer varios aspectos destacados de su presentación en la novela.

4.1. *El agua y la mujer.*

La simbología del agua ligada a la mujer ha sido estudiada por numerosos autores, entre ellos podemos destacar las aportaciones de Gaston Bachelard. El agua está ligada a la naturaleza femenina en general y a la mujer indígena en particular.

Desde el comienzo del relato Fintan mirará el cuerpo de su madre, el agua acompaña la descripción de ésta. Son momentos mágicos, paradas en el tiempo del relato, momentos para la contemplación: « […]et le bruit de l'eau qui cascadait sur ce corps de femme dans la pénombre de la chambre, un bruit de pluie très doux.

»(p. 34). Tantos el verbo (cascader) como los sustantivos y adjetivos provocan tranquilidad y pausa del relato (pénombre, bruit doux).

Ya en Onitsha la unión del agua con las mujeres indígenas adquiere una mayor relavancia: […] « les femmes entraient dans l'eau en dénouant leurs robes […], avec l'eau de la rivière […] C'était un moment magique ». (p. 69) Y más adelante las mismas sensaciones con las jovencitas indígenas: « Les jeunes filles étaient très belles, longues, étincelantes dans l'eau de la rivière […] » (p. 93)

De entre todas ellas destaca una mujer en particular por su papel en el relato y por su vinculación al agua. Se trata de Oya[7], joven indígena sordomuda que representa el pasado y el futuro. El pasado porque es descendiente del pueblo de Arsinoë y el futuro porque dará a luz, en el agua, a un niño que representará la descendencia de un pueblo, la continuación de la civilización pura. En dos ocasiones el narrador la trata como *la mère des eaux*.

Quizá sea el personaje que aparece más definido en el relato por la importancia que va adquiriendo para el desarrollo de éste. Desconocida los chicos se burlan de ella. Su llegada se produce, al igual que la de Fintan, a borde de una piragua: « Elle n'était de nulle part, elle était arrivée un jour à bord d'une pirogue qui venait du sud et elle était restée ». (p. 93). Sin embargo su aspecto salvaje en consonancia con el agua provoca una visión magnífica en su conjunto:

> Ici, au milieu de l'eau Oya n'avait pas l'air de la folle à qui les enfants jetaient des noyaux. Elle était belle, son corps brillait dans la lumière [… Elle était la déesse noire qui avait traversé le désert, celle qui régnait sur le fleuve[8] (p. 94)

Lo más importante es conocer su ascendencia y por eso aparecerá también en el relato sobre los primeros pobladores de estas tierras africanas y que eran descendiente del imperio egipcio. Su nacimiento representa el nacimiento de un nuevo mundo en la que la tierra representada por la isla y el agua, representada por el río será la base de su existencia.

> Elle, Amanirenas, la première reine du fleuve, héritière de l'Empire d'Egypte, née pour que l'île devienne la métropole d'un nouveau monde, pour que tous les peuples de la forêt et du désert d'unissent

---

7 Oya es nombre de una diosa. Es la que provoca cambios, diosa de los truenos, de los relámpagos, de las tormentas y huracanes.

8 Es tal la impresión que causa Oya sobre Fintan que la trasladará también al segundo relato que él escribe en su cuaderno: « Un long voyage » (p. 95). También así se presentará ante Maou a través de las palabras de Sabine Rodes: « c'est la déesse du fleuve, la dernière reine de Meroë » (p. 173).

> sous la loi du ciel … Son nom est dans la langue du fleuve, elle s'appelle Oya, elle est le corps même du fleuve, l'épouse de Shango. (p. 168)

De la misma forma Oya dará a luz en el agua, la historia se repetirá. La naturaleza acompaña este nacimiento con una serie de símbolos y espacios bien definidos: río en calma, pájaros blancos, el sol en lo más alto, luz pálida… (pp.197-201)

4.2. El río, lugar metafórico por excelencia

La personificación del río se hace evidente desde las primeras páginas de la novela, el río no es únicamente mujer encarnado en Oya, es inmenso e infinito. Es tal la importancia que tanto el Níger como el Omerum se comparan en más de una ocasión al mar.

> Le fleuve si large qu'on pourrait croire la mer, l'horizon se perdant dans les mirages de l'eau et du ciel. (p. 28)
> Le fleuve, en aval, devenait vaste comme la mer… (p. 101)
> Sabine Rodes disait que c'était le plus grand fleuve du monde (p. 105)

Esta misma idea que nos encontramos en los primeros contactos de los protagonistas con la naturaleza se repetirá al final pero cargada de connotaciones negativas, el abandono de Onitsha, la colonización, la guerra provoca una decepción sobre ellos puesto que tendrán que volver a los lugares de origen y el agua del río se tiñen de barro, de color de la sangre derramada (pp. 220-222).

El río, por otra parte, representa el espacio mítico, el espacio de la civilización, el que remontará Geoffroy en busca del antiguo reino de Meroë al igual que lo hicieron ellos hasta instalarse en estas tierras, después de un largo viaje. El río es la única existencia en la tierra, todo se realiza entorno a él: « *Il lui semblait alors qu'il n'y avait rien ailleurs, rien nulle part, qu'il n'y avait jamais eu rien d'autre que le fleuve.* » (p. 80)[9]

El río es también propicio, actante positivo, en la transformación de los personajes, en el cambio que realizan sobre todo Maou et Fintan para pasar de un mundo occidental a la unión con los habitantes indígenas:

---

[9] Podemos referirnos en toda la obra al sentido que da Bachelard al *agua dulce* y la significación del río: « Le fleuve malgré ses mille visages, reçoit une unique destinée; sa source a la responsabilité et le mérite du cours entier. La force vient de la source. L'imagination ne tient guère des affluents. Elle veut qu'une géographie soit l'histoire d'un roi. Le rêveur qui voit passer l'eau évoque l'origine légendaire du fleuve, la source lontaine. » (p. 205). Los soñadores, Fintan, Sabine Rodes y sobre todo Geoffroy buscan en el río la historia, el pasado y su fuerza. Los antiguos pobladores del reino de Meroë no se instalarán hasta encontrar el río.

> Maou était restée, et peu à peu, elle était entrée dans le même rêve, elle était devenue quelqu'un d'autre. Tout ce qu'elle avait vécu, avant Onitsha ….tout cela était devenu étranger et lointain, comme si quelqu'un d'autre l'avait vécu.
> Maintenant elle appartenait au fleuve, à cette ville. (p. 148)
> Il lui semblait qu'il était né ici, auprès du fleuve, sous ce ciel, qu'il avait toujours connu cela. C'était la puissance lente du fleuve, l'eau qui descendait éternellement…Fintan regardait le fleuve, son cœur battait, il sentait en lui une part de la force magique, une part du bonheur. Jamais plus il ne serait étranger.
> Jamais il ne pourrait se séparer du fleuve, si lent, si lourd. (p. 184-185)

Sin embargo, ese espacio mítico del pasado y el espacio de la naturaleza que representa el río ligado a la civilización autóctona sufrirá, como si de una persona se tratara, una gran transformación debido al abandono, a la colonización:

> Fintan s'était assis sur l'embarcadère en ruine, pour regarder le fleuve. À cause des pluies le fleuve était en crue. L'eau sombre, lourde, descendait en formant des tourbillons, entraînant des branches arrachées aux arbres, des feuilles, de la mousse jaune. (p. 222)

4.3. L'eau Mbiam.

La verdadera fusión entre los personajes protagonistas y la naturaleza se produce a través del agua *mbiam.* Se trata de una cascada de agua, escondida entre montañas, en un lugar secreto en el que la naturaleza alcanza su mayor grado de plenitud. Es el momento en el que Bony, el chico indígena, decide que Fintan puede ya conocer su secreto, ya está preparado para fusionarse con su misma cultura. El agua *mbiam*, es aquí símbolo de pureza y de libertad.

Fintan lo sigue: « *Fintan aimait cette descente vers la rivière. Le ciel paraissait immense* » (p. 158) « […] le soleil apparut au-dessus de la terre, éclairant magnifiquement. » (p.159)

Este momento mágico vuelve a aparecer acompañado de la contemplación del paisaje en su inmensidad, en busca de un recomenzar: « c'était un endroit mystérieux, loin du monde, un endroit où on pouvait tout oublier » (p.160).

Al igual que si de un bautismo se tratara, los dos chicos se purificarán con esta agua del manantial donde hay una pequeña cascada:

> Fintan sentit une fraîcheur agréable. Arrêté devant le bassin, Bony regardait l'eau, sans bouger. Son visage exprimait une joie mystérieuse.

> Très lentement, il entra dans le bassin et il lava son visage et son corps. Il se tourna vers Fintan : « Viens » (p. 161)[10]

5. Conclusión: Contar más allá de la naturaleza.

Narrar, contar con la naturaleza es para Le Clézio la manera de reflexionar sobre el mundo en estado puro en dos sentidos.

El primero en la defensa de todo lo natural, de la preservación del mundo físico que nos rodea y que poco a poco vamos haciendo desparecer. El segundo, ligado a éste pero más importante es la preservación de las voces escondidas de antiguas civilizaciones o de pueblos que no se pueden dar a conocer si no es a través del lenguaje.

Le Clézio, firmante del manifiesto *Pour une littérature-monde* en su discurso en la Academia Sueca, señaló que estas voces que pertenecen a pueblos, a los que podíamos llamar *naturales* deben ser respetadas y escuchadas.

Su viaje iniciático se realiza en este sentido. La búsqueda de nuevos o antiguos paisajes le conducen a un recomenzar, al deseo de restablecer los valores de antiguas civilizaciones destruidas por la colonización. Éstas son la base del mundo y a ellas debemos saber llegar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHEN, G., « Narration et contemplation dans les romans de J.M.G. Le Clézio », *Sud*, 1989, pp. 29-45.
BACHELARD, G., *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1942 (1997).
BAL, M., *Narratologie*. Paris: Klincksieck, 1977.
CANTÓN RODRÍGUEZ, ML., *Análisis narrativo de la obra de J.M.G. Le Clézio: Onitsha y Étoile Errante*. Almería: Universidad de Almería, 2004.
LE CLÉZIO, J.M.G., *Onitsha*. Paris: Gallimard, 1991.
---, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.html [Consulta 10 de diciembre de 2008].

---

[10] Bachelard también se refiere a la unión del agua fresca con la idea de purificación en su capítulo *Pureté et Purification*: « Un des caracteres qu'il nous faut rapprocher du rêve de purification que suggère l'eau limpide, c'est le rêve de rénovation que suggère une eau fraîche. (p. 197).

Escribir paisajes, escribir paraísos: *La cuarentena* de J. M. Le Clézio

María José SUEZA ESPEJO
Universidad de Jaén
María Loreto CANTÓN RODRÍGUEZ
Universidad de Almería
María Luisa BERNABÉ GIL
Universidad de Granada

1. Introducción

La novela *La Cuarentena* de Jean-Marie Gustave Le Clézio, publicada en 1995, narra básicamente el periplo hacia el lugar libremente buscado por dos protagonistas hermanos, quienes abandonarán París para reencontrarse con sus raíces, con la historia de la familia, con los recuerdos de sus antepasados. Ambos desearán retomar contacto con la casa familiar Anna, en la Isla Mauricio. Se contrapondrán así el frío entorno parisino a los cálidos sueños mauricianos. La travesía en barco, en busca del lugar anhelado les deparará un alto en el camino que será decisivo para el resto de la vida de uno de los hermanos. Detectada una enfermedad entre el pasaje, los viajeros serán declarados en cuarentena y dejados en una isla próxima como medida preventiva contra la extensión de la epidemia. Para Léon, el hermano menor, habrá un antes y un después de este paréntesis, pues el contacto con nuevos paisajes y nuevas gentes (la población de origen hindú habitante de esta isla, desheredados y explotados), todo ello unido al compás de espera impuesto por el aislamiento de la cuarentena, proporcionarán a Léon el tiempo necesario para la reflexión previa a la toma de decisiones vitales. Estas circunstancias conformarán las condiciones óptimas para que la opción de una nueva vida sea adoptada serena y definitivamente. Léon se despojará de lo occidental para adoptar la vida básica pero auténtica de los miembros de la comunidad hindú, proceso vehiculado por el amor despertado en él por la joven Surya, quien lo iniciará en la vida en comunión con una naturaleza en estado puro, exultante y mágicamente descrita por Le Clézio. El contacto con Surya y con la naturaleza de la isla estará en la base del renacimiento o nacimiento de Léon, quien caminará libre y conscientemente hacia la construcción de la propia identidad, de manera activa, con la seguridad que proporciona la certeza de haber elegido el camino correcto, desnudo de determinismos anteriores.

El objeto de nuestro estudio sobre esta novela consistirá en mostrar cómo la naturaleza y sus cuatro elementos combinados en los paisajes, los entornos que pueblan esta obra adquieren una relevancia magna, pudiendo ser considerados

protagonistas en cierto modo, pues creemos que se establecen diálogos silenciosos entre esta naturaleza y el protagonista Léon, en los que se argumenta sobre la verdadera vida, sobre las necesidades fundamentales para el bienestar físico y síquico del ser humano en armonía con el entorno. Los paisajes de la isla Plate, enemigos, desoladores y hostiles en principio para los viajeros occidentales, van adquiriendo para el joven protagonista la dimensión de paraíso, de lugar libremente elegido con el que comulgar y existir en plenitud y en consecuencia, donde vivir seducido por su extensa hermosura.

Escribir y describir paisajes pletóricos de belleza (el mar, las montañas, los desiertos, un amanecer, un atardecer, la noche, la lluvia, el sol, una roca, una planta,…), impregnándolos de una gran fuerza poética es uno de los rasgos definitorios de este autor, quien hace de su prosa un poético canto a la madre naturaleza, en la que encuentra el verdadero lugar idílico en el que existir plena y felizmente.

Las imágenes de los paisajes ofrecidos por la escritura lecleziana son el producto de una profunda dedicación a la observación por parte del autor, unido al sentimiento de gran respeto y admiración del mismo por estos paisajes. Por ello afirmamos que las descripciones leclezianas de la naturaleza constituyen una imagen poética a la manera definida por G. Bachelard (1965: 9): «[…] cuando la imagen surge en la consciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad.»

Enfocamos pues este estudio desde la perspectiva ecocrítica, la cual analiza las relaciones entre la obra literaria y la naturaleza, deduciendo que la literatura contribuye a fomentar el respeto, valoración, cuidado y conservación de todo patrimonio natural. Le Clézio fomenta estos valores en sus obras dado que el protagonismo del paisaje es un elemento fundamental en ellas. La atención dedicada a los paisajes y a sus componentes (agua, vegetación, animales, rocas, luz, brisa,…) resulta una constante, siendo estos paisajes y estos componentes interpretados en calidad de paraísos, de entornos donde la bondad de la Tierra provee de sensaciones positivas y reconfortantes a sus moradores. Estos paisajes leclezianos consagrados como paraísos reproducen las líneas generales del edén clásico, tanto de tradiciones cristianas como islámicas, en las que la vegetación y el agua en armonía con el ser humano dibujaban el cuadro de la vida perfecta en constante disfrute sensorial.

El protagonismo de los espacios naturales no es exclusivo en *La Cuarentena*, sino que alcanza el estatus de uno de los ingredientes fundamentales en la producción literaria lecleziana. Los espacios naturales en los que los personajes se encuentran identificados, seguros, en plenitud y convencidos de querer instalarse en ellos, convertirlos en su hogar, se erigen en un *locus amoenus* en el sentido que da

Bugnot al lugar idealizado al que llegar, del cual el viajero quiere disfrutar: «lieu utopique qui naît du rêve et des désirs liés à l'Ailleurs, paysage idéal de tous les possibles» (Bugnot 2009: 3).

2. Paisaje, paraíso, encuentro y opción de vida.

La trayectoria literaria de Le Clézio ha sido clasificada en tres etapas. La primera etapa duraría hasta principios de los ochenta y estaría caracterizada por una inclinación «existencialista y experimental» (Del Prado 2008), en las que los personajes deambulan buscando su *yo*, llenos de dudas, angustiados al no encontrar su lugar ni en el espacio ni en la sociedad, para dar paso a una segunda etapa en la que su narrativa «se asienta en la búsqueda de la identidad familiar» (Del Prado 2008), la cual que dará paso a la tercera etapa, en la que lo autobiográfico y la construcción del *yo* se representan la meta a alcanzar, siendo su presencia una constante.

De manera que «el conflicto identitario es esencial en la obra de Le Clezio» (Del Prado 2008), estamos convencidos de que la resolución de este conflicto está propiciado por el descubrimiento de una nueva forma de vida en un nuevo paisaje donde se produce la comunión del protagonista para afirmar la propia identidad, su plena asunción de una nueva identidad. Éste sería el hilo conductor de *La Cuarentena.* Le Clézio va creando así un microcosmos cercano a la noción de *nido* en el que comenzar una nueva vida basada en una concepción de las prioridades vitales y de las relaciones con el entorno natural radicalmente opuesta a la que se tenía hasta el momento desde una perspectiva occidental y de mundo desarrollado. De hecho, el propio autor asocia nacimiento, paisaje e isla en unas líneas de esta novela en las que Léon hace partícipe al lector de sus pensamientos:

> Ha caído ya la noche en la Cuarentena. Tras varios días de lluvia y de viento, el cielo está limpio, resplandeciente. No puedo dormir. Hay demasiada claridad y esta vibración en el basamento de la isla, esa onda que atraviesa el basalto y que llega hasta mi, provocándome un temblor en las piernas. Diríase que esta isla es toda ella memoria y que ha emergido en medio del océano llevando en su interior la chispa escondida del nacimiento. (Le Clézio 1998: 238)

El conflicto identitario cuyo desenlace estará estrechamente vinculado a la partida, al abandono de espacios en búsqueda de lugares concretos en los que emergerá el propio *yo*, a espacios donde se reencontrará con sus orígenes ancestrales, donde se sentirá integrado e identificado y donde realmente estará *en casa*, está presente igualmente en obras como *Désert* (1980), *Le chercheur d'or* (1985), o *Voyage à Rodriguès* (1986), por citar algunas obras.

Identificación, afirmación de la personalidad, opción de vida y de residencia no se conciben en las novelas de Le Clézio sin el cimiento de una tierra en la que echar raíces. Los personajes leclezianos son errantes, abandonan unos espacios en busca de aquellos que serán su lugar ideal, su paraíso escogido voluntariamente, atravesando otros que serán el camino que aleja de los espacios indeseados y aproxima a los soñados. Alonso Sutil contempla estos espacios en la literatura de Le Clézio desde el punto de vista de las nociones abstractas de *lugar* y *no lugar*, en función de entornos en los que el sentimiento del personaje es significativamente positivo, siente vinculaciones afectivas o por el contrario, el sentimiento es distante, desvinculado y frío respectivamente. Alonso Sutil analiza los escenarios leclezianos en base a estos dos ejes, el *lugar* y el *no lugar*, interpretándolos en la práctica de la ubicación de las tramas narrativas de este escritor. Aplicado a la novela que nos ocupa, convenimos con Alonso Sutil en que los paisajes, los espacios, los lugares dejan su profunda huella en los personajes, pues esta investigadora plantea en su estudio respecto a los lugares y su interiorización por los personajes:

> […] los lugares que atraviesan los personajes a lo largo de su errancia, que a su vez constituyen un verdadero entramado de experiencias y vaivenes de los que salen fortalecidos para analizar el vínculo que para ellos representa cada uno de estos espacios, lugares que pueden ser morada o tránsito, de encuentro o desencuentro en función de su historia, su relación o su memoria. (Alonso Sutil 2011)

Por tanto, coincidimos con Alonso Sutil en considerar los desplazamientos y lugares como entornos propicios para la maduración, para el crecimiento profundo e interior, pues su estudio la lleva a concluir que: «[…] tanto los lugares de desencuentro, dolor y desesperanza como los lugares de encuentro, luz y júbilo suponen un aprendizaje para los personajes. Representan el trampolín que les empuja a avanzar en su errancia y sobre todo a fortalecer su *yo*.» (Alonso Sutil 2011)

No obstante, no sólo los elementos de la naturaleza hacen reflexionar y enseñan a los personajes. El contacto con el *Otro*, el descubrimiento del *Diferente* y a través de ese conocimiento llegar al propio conocimiento, resulta otro elemento cohesionador de la obra lecleziana. De hecho, en varias de su obras, las historias de varios personajes corren paralelamente en la misma novela, alejadas entre sí por circunstancias espacio-temporales pero también por diferencias tipográficas en la impresión de la novela (diferentes márgenes, diferente tipo de letra,…). Sucede así en *La Cuarentena*, donde se entrecruzan dos historias de exilio, de partida y posterior asentamiento. Por un lado, la historia de los hermanos que desean llegar a Anna, la casa familiar en la entonces llamada Île de France, Isla Mauricio, por otro, la de la abuela y madre de Suryavati, la mujer de la cual se enamora, en

representación de los antepasados hindúes traídos en condiciones de esclavitud desde su tierra natal a la Isla Plate, donde malviven en condiciones de pobreza y abandono. Doble historia encontramos también en una de sus novelas más conocidas, la titulada y galardonada *Désert*.

Comentar de modo anecdótico que el nombre de *Suryavati* aparecería anteriormente ligeramente modificado en la obra lecleziana *Onitsha* como *Le Suravaya*, dando nombre al barco que transportará a los personajes al destino africano deseado.

Desde este enfoque, los desplazamientos, los periplos de los personajes leclezianos son viajes iniciáticos, pues marcan el fin de un período para comenzar el siguiente, auténtico y definitivo, sin que se trate de la búsqueda de un exilio sino más bien del deseo de evolución, de crecimiento gracias al mestizaje, como señala Del Prado (Del Prado 2008). Y en ese periplo cuentan con la providencial presencia del *Diferente* para hallar, afianzar o rechazar lo considerado válido para uno mismo. Cantón Rodríguez analiza la cultura del otro a través del viaje lecleziano y afirma: «Desde el concepto de la alteridad es interesante descubrir la evolución de estos personajes. En muchos de los relatos el protagonista principal termina ligado a otro personaje que lo complementa y que le abre las puertas al conocimiento del mundo indígena» (Cantón Rodríguez 2011). *La Cuarentena* resulta un ejemplo de lo afirmado anteriormente dado que Léon descubrirá el mundo, la vida y el espacio que quiere abrazar de manos de Suryavati y la comunidad de desheredados hindúes habitantes del *gheto* de la isla Plate. La particular relación de esta bella joven con la naturaleza de la isla de la cual obtiene todo lo necesario para su subsistencia, cautiva a Léon hasta el punto de decidir libremente hacerla suya o más bien, integrarse en esa forma de vida, tan primigenia como distante y distinta de la existencia occidental y civilizada que había llevado hasta el momento de su llegada a la isla.

En el mismo sentido, Flores García analiza la obra lecleziana en torno a otros dos ejes, el de la escritura viajera y el de la comunión, comunión en muchas direcciones, comunión con uno mismo, comunión con lo esencial, comunión con lo primigenio y auténtico, comunión con el *Otro,* con los *Otros*, sean personas o lugares añadiríamos nosotros. Centrada en el significado del viaje en la obra lecleziana, Flores García expone:

> […] el motivo del viaje se manifiesta en su obra bajo muy diferentes formas. Escribe sobre sus desplazamientos, vuelve sobre los viajes del pasado de miembros de su familia e imagina desplazamientos de todo tipo para los personajes de sus novelas: viajes de aventuras, viajes de descubrimiento, errancias, viajes voluntarios que nacen de la libertad o viajes que nacen de la violencia y dan lugar a exilios y emigraciones; viajes colectivos o individuales, con personajes que viajan buscando

> algo, que huyen de algo o que se desplazan sin un motivo aparente, viajes con posibilidad de regreso o viajes sin retorno a los orígenes. (Flores 2011)

En el contacto con los paisajes descubiertos se produciría en los personajes leclezianos un *extase*, un salir de sí mismo para inmiscuirse en cada elemento del universo, fundamentalmente, en cada ser vivo, y en cada elemento natural.

Arráez Llobregat analiza y argumenta las razones ofrecidas por la Academia Sueca al galardonar a Le Clézio con el Nobel de literatura en 2008, escritor a quien definieron, muy acertadamente en nuestra opinión, como el autor de la ruptura, la poeticidad y el éxtasis. Estos tres elementos se hallan presentes en la obra *La Cuarentena,* pues el protagonista rompe sus cadenas occidentales seducido por la poeticidad de la vida de los hombres y mujeres que descubre integrados en una naturaleza exultante a la par que sencilla. Este investigador muestra su acuerdo con los criterios utilizados por la Academia Sueca y se pregunta retóricamente:

> […] qué es la literatura lecleziana si no el fruto de una extraordinaria aventura personal en el mundo que habita, un mundo donde se adentra con la idealidad, espiritualidad y belleza propias de un poeta, y ante cuya magnificencia sucumbe fascinado por un profundo sentimiento de admiración y alegría. (Arráez 2011)

Subraya igualmente Arráez Llobregat el temprano compromiso lecleziano por la ecología. Así se justifica que los personajes de Le Clézio, citando de nuevo a este investigador, sean «seres provistos de una extremada agudeza sensorial, capaces de registrar y de analizar frente a la naturaleza, cualquier tipo de mensaje sensorial.» (Arráez 2011)

La Cuarentena rezuma esta agudeza sensorial, este embeleso ante la naturaleza, esta profunda atención a los elementos esenciales del planeta, en casi cada línea en la que la presencia de Léon se instaura. El mar, el sol, el cielo, la claridad o la obscuridad, la tierra, las piedras, las aves, las plantas, el frio o la calidez, la sequedad o la humedad, el fuego, la bruma, los insectos, la lluvia, el eco, las campanadas, el ruido del silbato que regla la vida de los habitantes hindúes, el olor de una comida especiada,… cualquier mínimo estímulo excita profunda y exaltadamente los vigilantes sentidos de este protagonista. Y la experiencia de estas sensaciones es descrita de forma magistral por la poética y pormenorizada a la par que sencilla descripción de la escritura lecleziana. En esta línea afirma Arráez:

> Colores y formas, ruidos y sonidos, aromas y pestilencias, sabores y gustos, caricias y roces se convierten en los auténticos protagonistas de los pasajes mediante los cuales se alcanzan unas sensuales y emocionales

> comuniones con los diferentes elementos dispersos de la tierra. El resultado es la portentosa visión cósmica creada por el autor, capaz de transformar la actuación del sol, del viento, de la tierra, el fuego y del agua en fabuloso espectáculo; y las ciudades o las grandes superficies en una visión dantesca. (Arráez 2011)

A continuación nos centraremos en la comunión del protagonista Léon con los paisajes de Plate, en los cuales descubre su paraíso, tomando la decisión de habitarlo, de hacerlo eterno mientras dure la propia existencia del protagonista.

Incidiremos también en la poeticidad con la que el autor construye sus descripciones, descripciones de un personaje abandonado en medio de la nada, transmitiendo al lector las sensaciones, haciéndolo partícipe, transportándolo al espacio habitado y disfrutado por sus personajes, envolviéndolo en la luz mágica del amanecer o despertándolo al sentir de la calidez de un rayo de luna sobre el rostro, llevando a sus oídos los más leves roces de los insectos sobre la tierra, el sonido de las olas o erizando su piel por el frío contacto de la ropa mojada sobre la piel, haciendo de cada sensación un goce, de cada contemplación un éxtasis, de cada contacto un milagro. Este personaje, como muchos otros de la novelística lecleziana será presentado en honda interacción con la naturaleza, pudiendo establecerse el paralelismo con la historia de Lalla, la protagonista de *Désert*, a su vez ligada a otros habitantes de este desierto, a quienes caracteriza Arráez Llobregat diciendo: «[…] cuyas vidas transcurren en sintonía con los ritmos que marcan las montañas, las dunas de la arena, del mar o los oasis, unas vidas marcadas por su conocimiento del medio a través de la percepción sensible, y por la consecución de la felicidad» (Arráez 2011). Esta aseveración sería perfectamente aplicable al protagonista de *La Cuarentena* substituyendo los paisajes del desierto por los de una isla.

La cita que proponemos a continuación ejemplifica lo expuesto anteriormente respecto a la sensorialidad exacerbada del protagonista de *La Cuarentena*, su comunión con lo natural y su felicidad en un entorno que considera auténtico, paradisíaco e inmemorial:

> Apoyo la cabeza en mi antigua almohada, esa vieja piedra de lava gastada por el agua y el viento. Oigo el zumbido del viento en las hojas de las «mocitas viejas» y en las palmeras. Parece una noche como de verano, cuando cada cosa, cada ser, produce su música particular. Me parece distinguir los crujidos de los cangrejos de tierra, el ruido furtivo de las ratas en los palmitos, o incluso la carrera de los ciempiés acorazados. Pese al cansancio que me quema los párpados, no consigo conciliar el sueño. […] En cierto momento, cuando he salido a orinar, he visto la luna llena rielar en el espejo de la laguna. Empezaba a subir la marea, no con grandes olas furiosas, como las que aureolaban a

> Suryavati camino del arrecife, sino suavemente, invadiendo poco a poco cada hueco, cada surco entre los corales. (Le Clézio 1998: 239-240)

El agua, representada ampliamente por el protagonismo que cobra el mar en esta obra, como no podía ser de otra manera al estar ubicada en unas islas, desempeña un papel principal en *La Cuarentena*. Este elemento, en calidad de sinónimo o símbolo de la vida, «lieu de naissances, de transformations et de renaissances» (Chevalier y Gheerbrant 1982: 495), es el medio que acercará a los hermanos Archambau a su lugar de destino, al paraíso soñado que quieren convertir en realidad, durante su travesía. Declarada la enfermedad, tomará el cariz de separador, de muro infranqueable hacia el feliz futuro previsto, de enemigo invencible que se interpone para alcanzar el destino anhelado. Sin embargo esta prisión acuática forjará el entorno de Léon, obligándolo a contemplarla, a valorarla, a palpar, saborear, admirar su inconmensurable belleza y apreciar su música inagotable. La omnipresencia del mar, del agua fundamentalmente en esta novela, en descripciones sencillas pero de profunda poeticidad, es una constante en la obra. Las primeras visiones de la isla, a los ojos de Léon, aparecen en la novela mezclando las impresiones con cierto desasosiego ante lo desconocido, de sorpresa ante la novedad, con las de admiración ante la hermosura. Visiones que contrastan con las del resto del pasaje, quienes conciben la isla como prisión de la cual sólo desean alejarse lo antes posible para reanudar sus vidas interrumpidas.

El recurso de la enumeración, tan utilizado por Le Clézio, está presente en las vistas contempladas por Léon, enumeraciones cuyo objetivo trata de abarcar todo, de incluir la inmensa variedad natural en cada descripción:

> Todo en Plate, el cielo, el mar, el volcán y las corrientes de lava, el agua salada y la silueta de Gabriel, es espléndido. La isla no es sino un solitario pico negro que surge del resplandor del océano, balsa de náufrago delante de la línea verde de Mauricio. Sin embargo, ningún lugar me ha parecido tan extenso, tan misterioso. Como si los límites no fueran los de la orilla, sino que, para nosotros, que estábamos allí como prisioneros, llegaran más allá del horizonte y alcanzaran el mundo de los sueños. (Le Clézio 1998: 58-59)

Serían innumerables las citas de esta obra en las que el mar, el cielo y la tierra convergen en la persona de Léon, quien las disfruta, siendo los elementos naturales la fuente de su bienestar, de su paz interior, como si todos sus sentidos estuvieran a flor de piel y al máximo de su poder de receptividad, magnificando cada pequeña sensación, convirtiendo cada estímulo en la piedra lanzada al agua que crea infinitas y cada vez mayores ondas.

Junto a la presencia de descripciones hermosas y emotivas estampas de la isla, coexisten otras en las que el mensaje de que la tierra es el paraíso del ser

humano y ella provee sin fin a sus moradores. Es el caso del extracto en el que Léon descubre los diferentes paisajes de la isla, entrevista al principio como desértica y yerma, pero reinterpretada en su plenitud por la mirada atenta y apasionada del protagonista:

> No me cansaba de mirar, de descubrir campos, muros. El sol me deslumbraba. Poco a poco veía surgir otros muros, que se perfilaban solos en la ladera negra y que iban desde el volcán hasta el mar. Lo que había tomado por maleza seca eran plantaciones de albahaca, de *okras,* de tomates, de judías. Entre las ipomeas, brillaban las hojas oscuras de las berenjenas silvestres y de las batatas. John Metcalfe tenía razón: las plantas salvan a los hombres. (Le Clézio 1998: 214)

La presencia entre los viajeros de un apasionado de la botánica, John Metcalfe, potencia esta atención hacia el componente vegetal de la naturaleza que entrevemos en esta novela, máxime cuando numerosos capítulos de la misma contienen las anotaciones de Metcalfe sobre su búsqueda de una planta a la que bautizar con su nombre, sobre las plantas encontradas, su nombre científico en latín, su descripción, sus características, sus propiedades, etc.…

Aludiremos también al enfoque de lo acuático como lugar de comienzo, de germinación de la vida que encontramos en *La Cuarentena* al igual que en otras del mismo autor en las que el agua, la lluvia, los ríos o el mar detentan un papel preeminente. El mar se convierte en algunas obras de Le Clézio en lugar idílico en el que la iniciación sexual tiene lugar. Así sucede en *Étoile errante* y en *La Cuarentena,* en la cual tiene lugar la culminación del encuentro entre Léon y Surya. Aunque también las experiencias sexuales solitarias del protagonista se enmarcan en el contacto de la naturaleza, en el goce sensorial relegando el de la vista, potenciando el resto de los sentidos al cerrar los ojos y abandonarse a la evocación del cuerpo de la persona amada, a la satisfacción de sus deseos y sus sueños, en contacto físico y emocional con su paraíso personal, en comunión con los elementos de la tierra. Resulta así llena de poesía íntima en la escritura de Le Clézio, la imagen de una experiencia sexual individual:

> Soy presa del vértigo, me embriaga el embate de las olas contra las rocas, la soledad de los rabijuncos, el olor a ceniza que lo invade todo, hasta la superficie del mar. Me he estirado en la tierra negra y abrasadora, en una grieta donde cada ola lanza una lengua de espuma. Soy como un ciego, paso las manos por la piedra desgastada, suave como la piel. Palpo en la piedra el cuerpo de Surya, esbelto y ágil, que se escabulle y se entrega. Me cubre con su sombra, con su agua. Estoy en el color ámbar claro de sus iris, y la cascada de su pelo negro, que se ha soltado para mí, me envuelve, suave como la noche. Noto contra mi pecho sus pechos, tan jóvenes y livianos, que veía a través del vestido mojado cuando volvía del arrecife, y oigo la música de las pulseras en

> sus muñecas, la música del viento cuando me abraza con sus largos brazos y cuando sus piernas se enredan con las mías como si bailáramos. Mi sexo está duro, dolorosamente tenso, todo el fuego abrasador del cielo y la eterna soledad de las aves han de abrirse paso, esta fuerza que está en mi interior no puede seguir prisionera, ha de brotar. Siento que el corazón me late en la garganta, siento que refulge con la llama del sol, con la llama de la hoguera que devora los cuerpos de los difuntos en la playa, siento que el corazón refulge de deseo. (Le Clézio 1998: 137)

La recreación de esta sensorialidad exacerbada nos lleva a pensar en «las imágenes del espacio feliz» (Bachelard 1965: 29) que en *La Cuarentena* aparecen con asiduidad y que se materializan en los momentos de soledad en los que el contacto físico del protagonista con la naturaleza le proporcionan reconfortantes sensaciones positivas y placenteras. La naturaleza, los paisajes se convierten en el hogar de Léon, son la morada donde halla seguridad, donde se encuentra en paz. Sería Léon el individuo tipo que describe Bachelard: «Físicamente, el ser que recibe la sensación de refugio, se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde» (Bachelard 1965: 132), pues es en ese refugio donde se encuentra a sí mismo, en plenitud, y no experimenta más necesidades.

Léon, en las últimas páginas de la novela, cuando ya la elección está tomada, cuando ya Surya es la compañera elegida para la vida, cuando las amarras, el lastre de su vida occidental han sido cortadas, cuando ha optado por abrazar la vida de la comunidad hindú de Plate, cuando su hermano y su cuñada han partido rumbo a Anna, cuando ha asimilado que: «Tal vez me haya vuelto realmente como ellos, y ya no tenga familia ni patria. Tal vez me haya despojado de toda mi memoria, y nada quede del amo blanco que fui, y puede que me haya desembarazado del apellido Archambau» (Le Clézio 1998: 364), hace explícita su confesión: «Tengo una mirada nueva. Jamás volveré a ser el que fui» (Le Clézio 1998: 364).

En este contexto de asunción del cambio realizado hallamos la escena en la que se encuentra en la paz de la noche con su mujer, Surya, cuyo nombre procede de la divinidad asociada al sol en términos de fuente de vida, cuando el descanso se impone y la reflexión sobre el día pasado se conjuga con la promesa del mañana cierto para Léon. Y de nuevo el paisaje forma parte de su paraíso desdibujando otros paisajes lejanos percibidos como más sombríos, convirtiéndose en protagonista:

> De nuestra fogata solo queda ya un montón de brasas rojizas. Reina una gran paz en la playa, como después de una tormenta. El mar es lento y poderoso.

> […] Me he echado junto a Surya para notar el calor de su cuerpo, su aliento en el hueco de mi hombro. Juntos surcamos el mar, navegamos hacia otro confín del tiempo. Jamás he vivido otra noche que no fuera ésta, una noche más larga en toda mi vida, y cuánto ha existido antes de esta noche sólo ha sido un sueño. (Le Clézio 1998: 377)

3. Conclusión.

Consideramos que en la escritura de Le Clézio, evolución interior y acercamiento al *Otro* y a otros paisajes conforman un todo indisoluble. La poeticidad con la que se aproxima a ambos transmite al lector la sensación de autodescubrimiento, de reflexión y sentimientos positivos, de empatía con estos personajes capaces de descubrirse, de mirar hacia adentro, de comprender y decidir, de tomar las riendas de su vida y optar por nuevos caminos. Más allá de los convencionalismos e imposiciones de las sociedades occidentales, Le Clézio parece presentar las bondades de unas vidas en armonía con la naturaleza y con el *Otro*, de los cuales aprende y con los cuales crece, como concluye Bernabé Gil respecto a *La cuarentena*: «Léon descubre su verdadera identidad en el encuentro con el Otro» (Bernabé 2011: 23). Y de esta forma transmite la literatura lecleziana el verdadero valor de la interculturalidad a los lectores, tomando partido por los olvidados de la tierra, como concluye igualmente Bernabé Gil cuando analiza en *La cuarentena* el papel de la confrontación de dos planos temporales, recurso utilizado por nuestro autor en varias novelas: «El narrador realiza una crítica a la sociedad occidental y se pone del lado de los más desfavorecidos» (Bernabé 2011: 24).

Separada de lo ancestral, de lo original, la sociedad es contemplada por nuestro autor como artificiosa y desnaturalizada. Respecto a este distanciamiento del lado de lo primigenio y esencial sintetizadas en el contacto con la naturaleza y con los demás seres vivos, Flores García afirma: «Le Clézio está convencido de que hoy en día, el hombre, anclado en lo material y en lo pragmático, y separado de ese otro lado, no encuentra su equilibrio» (Flores 2011), y continúa: «En este siglo de individualismo que produce una literatura narcisista centrada en la introspección, en la búsqueda de lo personal, del «yo» como valor fundamental, Le Clézio concibe la práctica literaria, por el contrario, como apertura y acercamiento a los demás» (Flores 2011). Arráez Llobregat llega a la misma conclusión pues expone:

> Le Clézio es un escritor, un escritor que filosofa, cuyo compromiso con la metafísica parte de su desvelo por los valores humanos en una reciente etapa de nuestro devenir histórico (años 60-70) caracterizado por un agresivo desarrollo tecnológico así como con el constante desasosiego e inquietud que ello provoca en la ciudadanía […]. (Arráez 2011)

Osamos pues sugerir un término que resuma nuestra percepción de la obra lecleziana de las segunda y tercera etapas. Este concepto sería *panegoteismo* y querría significar que en la novelística lecleziana, el todo, entendido como la unión de los elementos de la naturaleza es divinidad y que esta divinidad es aprehendida por el ser humano, de manera que todo se concentra en el ser humano y, a su vez, el ser humano está en todo, constituyendo el respeto a estos dos elementos unidos en uno, la máxima y el credo a seguir. Para Le Clézio, el paraíso está aquí, está en la naturaleza y está en el *Otro*, está en nosotros y fuera de nosotros. Y así lo plasma en sus obras. Y así recrea paisajes en clave de paraíso. Su novelística parece invitar a prestar atención, a saber mirar e interpretar para valorar en su justa medida la riqueza de cada átomo de la materia, de cada ser sobre la tierra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO SUTIL, Mª. C., «J. M. G. Le Clézio: puntos de encuentro y desencuentro» in SUEZA ESPEJO, Mª. J., MERINO GARCÍA, Mª. M., (eds.), *Jean Marie Gustave Le Clézio: viajes y descubrimientos*. Jaén: Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, 2011.

ARRÁEZ LLOBREGAT, J. L., «Ruptura, poeticidad, extasis y humanidad en J. M. G. Le Clézio» in SUEZA ESPEJO, Mª. J., MERINO GARCÍA, Mª. M., (eds.), *Jean Marie Gustave Le Clézio: viajes y descubrimientos*. Jaén: Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, 2011.

BACHELARD, G., *La poética del espacio*. Buenos Aires: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1965.

---, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2002.

---, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad. Méjico: Fondo de cultura económica, 2006.

BERNABÉ GIL, Mª L., «*La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio : procedimientos narrativos» *Çédille, revista de estudios franceses*, nº 7, 2011, pp. 18-31. http://webpages.ull.es/users/cedille/siete/02bernabe.pdf [Consulta: 19 de mayo de 2011].

BUGNOT, M.-A., *Le discours touristique ou la réactivation du locus amoenus*. Granada: Comares, 2009.

CANTÓN RODRÍGUEZ, Mª. L., «La cultura del «Otro» a través del viaje lecleziano» in SUEZA ESPEJO, Mª. J., MERINO GARCÍA, Mª. M., (eds.), *Jean Marie Gustave Le Clézio: viajes y descubrimientos*. Jaén: Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, 2011.

CAVALLERO, C., *J.M.G. Le Clézio : le voyage vers l'origine*. Pretoria: Association of French Studies in Southern Africa, 2005.

CHEVALIER, J., GHEERBANT, A., *Dictionnaire des symboles*. Paris : Lafont, 1982.

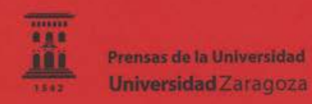
DEL PRADO BIEZMA, J., «Jean-Marie Gustave Le Clézio», *Análisis madri+d*, http://www.madrimasd.org/informacionidi/analisis/analisis/analisis.asp?id=37165 [Consulta: 25 de noviembre de 2008].

FLORES GARCÍA, A., «J. M. G. Le Clézio: escritura viajera y ritmo de comunión» in SUEZA ESPEJO, Mª. J., MERINO GARCÍA, Mª. M., (eds.), *Jean Marie Gustave Le Clézio: viajes y descubrimientos*. Jaén: Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, 2011.

LE CLÉZIO, J. M. G., *La cuarentena*. Barcelona: Tusquets editores, 2008.

MICHEL, M. A., *The myths of génesis in J.M.G. Le Clézio's Mauritius narratives*. University of Louisiana at Lafayette, 2008. Tesis doctoral.

ONIMUS, J., «Angoisse et extase chez J.M.G. Le Clézio» *Études Paris*, vol. 358, nº 4, 1983, pp. 511-524.




ISBN 978-84-15538-74-5



